

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



LA POESÍA PARNASIANA Y SU RECEPCIÓN EN LA
LITERATURA HISPÁNICA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Miguel Ángel Feria Vázquez

Bajo la dirección del doctor

José Paulino Ayuso

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por:

Miguel Ángel Feria Vázquez

Directores:

José Paulino Ayuso

Emilio Miró González

Madrid, 2013

Contenido

1	Introducción	1
2	Le Parnasse. La escuela parnasiana francesa	15
2.1	Pertinencia de la Escuela parnasiana	15
2.2	La teoría del Arte por el arte y la escisión romántica	17
2.3	Formación de la Escuela parnasiana. Cenáculos, salones y revistas	24
2.4	De la bohemia a la Academia: Las tres ediciones de <i>Le Parnasse contemporain</i> (1866, 1871, 1876)	27
2.5	La nómina del Parnaso	34
2.6	La poética parnasiana	58
2.7	Parnaso y simbolismo	90
3	Recepción del parnasianismo en la literatura hispánica anterior a 1898	111
3.1	Caribe y Centroamérica	111
3.1.1	Cuba	111
3.1.1.1	Revistas literarias y traducción: Antonio Sellén	111
3.1.1.2	José Martí y la renovación de la prosa	112
3.1.1.3	Aniceto Valdivia, “Conde Kostia”. La “Capillita Gauteriana”	124
3.1.1.4	Julián del Casal y La Habana elegante	128
3.1.1.5	Poetas cubanos de expresión francesa: A. de Armas y E. C. Price	137
3.1.2	México	142
3.1.2.1	Justo Sierra y la temprana recepción del Parnaso en México	142
3.1.2.2	Manuel Gutiérrez Nájera. La <i>Revista Azul</i>	147
3.1.2.3	Salvador Díaz Mirón, entre Hugo y Leconte de Lisle	158
3.1.2.4	Un romántico rezagado: Luis G. Urbina	162
3.1.3	Puerto Rico	164
3.1.3.1	<i>Las huríes blancas</i> de José de Jesús Domínguez, primera manifestación modernista en Puerto Rico	164
3.1.3.2	Manuel Elzaburu y la <i>Revista Puertorriqueña</i> . La recepción de Gautier	166
3.1.4	Nicaragua	167
3.1.4.1	El aprendizaje de Rubén Darío en Nicaragua y la tutela de Modesto Barrios	167
3.1.5	El Salvador	172
3.1.5.1	Precoz aperturismo de la literatura salvadoreña. La labor de Román Mayorga Rivas	172
3.1.5.2	Francisco Gavidia, Rubén Darío y el alejandrino francés	175
3.1.5.3	Vicente Acosta entre dos siglos	180
3.1.6	Guatemala	182
3.1.6.1	Rubén Darío en Guatemala. La segunda edición de <i>Azul...</i> (1890)	182
3.1.6.2	Enrique Gómez Carrillo y la implantación del “Canon simbolista”	188

3.1.7	Costa Rica.....	198
3.1.7.1	Justo A. Facio y el premodernismo costarricense. El paso fugaz de Rubén Darío	198
3.1.7.2	La tardía eclosión del modernismo en Costa Rica	202
3.2	Sudamérica	203
3.2.1	Chile.....	203
3.2.1.1	Rubén Darío en Chile (I). Amistades y lecturas. <i>Abrojos, Rimas, Canto épico a las glorias de Chile</i> 203	
3.2.1.2	Rubén Darío en Chile (II). <i>Azul...</i>	208
3.2.1.3	Peculiaridad del primer modernismo chileno	218
3.2.2	Argentina	220
3.2.2.1	La “Generación del 80” y el influjo gauteriano. El “Círculo Científico Literario”	220
3.2.2.2	Recepción del Parnaso en las publicaciones periódicas. El papel de Paul Groussac	231
3.2.2.3	Rubén Darío en Buenos Aires. <i>Los raros. Prosas profanas</i>	234
3.2.2.4	Leopoldo Díaz, parnasiano argentino	253
3.2.2.5	Ricardo Jaimes Freyre. <i>Castalia bárbara</i>	265
3.2.2.6	Tentativas parnasianas en la poesía de Leopoldo Lugones	271
3.2.2.7	Otras calas parnasianas en el Buenos Aires rubendariano: Ángel de Estrada y Enrique Larreta 277	
3.2.3	Colombia.....	282
3.2.3.1	Colombia, “país parnasiano”	282
3.2.3.2	La temprana traducción del Parnaso en las revistas colombianas.....	283
3.2.3.3	<i>La lira nueva</i> y el <i>Parnaso colombiano</i> , dos antologías premmodernistas de 1886. El papel de José Rivas Groot	284
3.2.3.4	Aportaciones de Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro y Antonio José Restrepo.....	286
3.2.3.5	El substrato parnasiano de José Asunción Silva	289
3.2.3.6	El premmodernismo de Antonio Gómez Restrepo	295
3.2.4	Venezuela	297
3.2.4.1	Jacinto Gutiérrez Coll, primer divulgador del Parnaso en Venezuela.....	297
3.2.4.2	El nativismo parnasiano de Gonzalo Picón Febres	299
3.2.4.3	Cosmópolis y El cojo ilustrado, baluartes del modernismo	300
3.2.4.4	Poetas vinculados a <i>Cosmópolis</i> y <i>El cojo ilustrado</i> : Gabriel Muñoz y Andrés Mata	303
3.2.5	Perú.....	306
3.2.5.1	Manuel González Prada y la primera reacción contra el romanticismo en Perú	306
3.2.5.2	Un peruano en el <i>Parnasse</i> francés: Nicanor della Rocca de Vergalo	310
3.2.5.3	José Santos Chocano, “el poeta de América”	315
3.2.6	Bolivia.....	322
3.2.6.1	Rosendo Villalobos, poeta de transición	322
3.2.6.2	Manuel M. Pinto y el parnasianismo indigenista	324
3.2.7	Ecuador.....	325
3.2.7.1	<i>Poetas parnasianos y modernistas</i> , una antología atípica.....	325
3.2.7.2	Primeros síntomas modernistas en las revistas ecuatorianas.....	326
3.2.7.3	César Borja, decano del parnasianismo en Ecuador	327
3.2.8	Uruguay.....	328
3.2.8.1	Rodó, Pérez Petit y la Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales	328

3.3	España	339
3.3.1	<i>Recepción del Parnaso en la prensa española de la Restauración</i>	339
3.3.2	<i>Poesía y poéticas del realismo español. Primera injerencia del parnasianismo</i>	348
3.3.3	<i>Núñez de Arce y la retórica escultural</i>	358
3.3.4	<i>La escuela de Núñez de Arce: Velarde, Ferrari, Sandoval</i>	366
3.3.5	<i>La crítica de la Restauración ante el parnasianismo (I). Valera, Menéndez Pelayo y el clasicismo académico</i>	375
3.3.6	<i>La crítica de la Restauración ante el parnasianismo (II). Novelistas y censores varios. Pardo Bazán, “Clarín”, Bonafoux, “Fray Candil” y Navarro Ledesma</i>	385
3.3.7	<i>La crítica de la Restauración frente al parnasianismo (y III). Repercusión de Max Nordau y su Degeneración</i>	405
3.3.8	<i>Premodernismo y parnasianismo</i>	410
3.3.9	<i>Guillermo Belmonte Müller y José de Siles, primeros traductores españoles de Heredia</i>	413
3.3.10	<i>Manuel Reina y la deriva exegética</i>	417
3.3.11	<i>Salvador Rueda, el Parnaso y Rubén Darío. Encuentros y desencuentros</i>	429
3.3.12	<i>Ricardo Gil y el Parnaso à mi-voix</i>	458
3.3.13	<i>Bajo el signo de Coppée: Fernández Shaw y Catarineu</i>	466
3.3.14	<i>Otros poetas en la órbita del Parnaso. Urbano, Blanco-Belmonte, Redel y Aguilar</i>	473
4	Recepción del parnasianismo en la literatura hispánica posterior a 1898	481
4.1.1	<i>Cuba</i>	481
4.1.1.1	<i>Parnasianismo en Cuba tras la Guerra de la Independencia</i>	481
4.1.2	<i>México</i>	483
4.1.2.1	<i>La eclosión modernista en México. La Revista moderna</i>	483
4.1.2.2	<i>En torno a la Revista moderna (I). Los grandes nombres: Nervo y Tablada</i>	484
4.1.2.3	<i>En torno a la Revista moderna (II). Poetas menores: Dávalos, Campos, López, Casasús</i>	488
4.1.2.4	<i>La coda parnasiana de Efrén Rebolledo</i>	494
4.1.2.5	<i>Enrique González Martínez y la muerte del cisne</i>	497
4.1.3	<i>Puerto Rico</i>	500
4.1.3.1	<i>Jesús María Lago, primer modernista de la Independencia</i>	500
4.1.3.2	<i>Alrededor de la Revista de las Antillas</i>	501
4.1.3.3	<i>El amanecer modernista de Ribera Chevremont</i>	502
4.1.3.4	<i>Diego Padró antes del Diepalismo</i>	503
4.1.4	<i>Nicaragua</i>	504
4.1.4.1	<i>Santiago Argüello y el modernismo en Nicaragua</i>	504
4.1.5	<i>República Dominicana</i>	510
4.1.5.1	<i>La familia Henríquez Ureña y el modernismo dominicano. Los Trofeos de Max Henríquez Ureña</i>	510
4.1.6	<i>Costa Rica</i>	512
4.1.6.1	<i>La tardía eclosión del modernismo en Costa Rica</i>	512
4.1.7	<i>Panamá</i>	513
4.1.7.1	<i>El modernismo panameño. Darío Herrera y Gaspar Octavio Hernández</i>	513
4.1.8	<i>Honduras</i>	516
4.1.8.1	<i>Froylán Turcios y Juan Ramón Molina. El modernismo hondureño</i>	516

4.2	Sudamérica	519
4.2.1	Chile.....	519
4.2.1.1	Plenitud modernista en Chile.....	519
4.2.1.2	El gran vocero: Francisco Contreras.....	519
4.2.1.3	Otros modernistas relevantes: Antonio Bórquez Solar y Miguel Luis Rocuant.....	525
4.2.2	Argentina	527
4.2.2.1	Eugenio Díaz Romero y <i>El Mercurio de América</i> . El “Canon simbolista”	527
4.2.2.2	Manuel Ugarte y La joven literatura hispanoamericana (1906).....	530
4.2.2.3	Persistencias parnasianas en el segundo modernismo argentino: Ortiz, Rojas, Barreda, Banchs	532
4.2.3	Colombia.....	541
4.2.3.1	El Parnaso en las publicaciones colombianas del modernismo. La “Gruta Simbólica”. La revista <i>Trofeos</i>	541
4.2.3.2	Ismael Enrique Arciniegas, traductor de <i>Les Trophées</i>	544
4.2.3.3	Carlos Arturo Torres entre lo viejo y lo nuevo	547
4.2.3.4	Víctor M. Londoño, bajo el signo de Heredia	548
4.2.3.5	Guillermo Valencia ‘El Parnasiano’ y el posicionamiento de la crítica.....	550
4.2.3.6	Ismael López, “Cornelio Hispano”	556
4.2.3.7	José Eustasio Rivera y el simiente parnasiano de <i>La vorágine</i>	558
4.2.3.8	Perseverancias parnasianas en un simbolista. Eduardo Castillo, último modernista colombiano	560
4.2.4	Venezuela	561
4.2.4.1	Pervivencia del <i>Parnasse</i> en las revistas venezolanas del XX.....	561
4.2.4.2	Los ensayos parnasianos de dos románticos tardíos: Manuel Pimentel y Dimas Ramírez	561
4.2.4.3	Rufino Blanco Fombona, precoz historiador del modernismo.....	563
4.2.4.4	Jorge Schmidke, el “último parnasiano”	565
4.2.5	Perú.....	572
4.2.5.1	La plenitud simbolista del modernismo peruano	572
4.2.6	Bolivia.....	574
4.2.6.1	Exiguo parnasianismo en el exiguo modernismo boliviano: Gregorio Reynolds y Juan Capriles	574
4.2.7	Ecuador.....	576
4.2.7.1	Aurelio Falconi Zamora y la revista <i>Altos Relieves</i>	576
4.2.7.2	Francisco J. Fálquez Ampuero, aventajado alumno parnasiano de César Borja	577
4.2.7.3	Alfonso Moscoso, el Díaz Mirón ecuatoriano	581
4.2.7.4	La “Generación decapitada”: Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño, Medardo Ángel Silva.....	582
4.2.7.5	Otros poetas próximos a la “Generación decapitada”: Pino de Ycaza y Falconi Villagómez... ..	585
4.2.8	Uruguay	587
4.2.8.1	Julio Herrera y Reissig, Pablo Minelli y el grupo de “La torre de los panoramas”	587
4.2.8.2	Horacio Quiroga y “El Consistorio del gay saber”	592
4.2.8.3	Emilio Oribe, punto y final del modernismo uruguayo	593
4.2.9	Paraguay.....	595
4.2.9.1	Particularidades del modernismo en Paraguay	595

4.2.9.2	El papel del argentino Martín Goycochea Menéndez en el nacimiento del modernismo paraguayo	596
4.2.9.3	Efemérides, revistas y cenáculos. La poesía de Eloy Fariña y Pablo Ynsfrán	597
4.3	España	599
4.3.1	<i>Parnasianismo, simbolismo y modernismo español</i>	599
4.3.2	<i>El Rubén Darío europeo (1898-1916)</i>	602
4.3.3	<i>Modernistas españoles en la encrucijada de la nueva expresión poética</i>	614
4.3.4	<i>Florilegios modernistas. La corte de los poetas (1906) y La musa nueva (1908)</i>	638
4.3.5	<i>El Parnaso en las revistas españolas del modernismo</i>	639
4.3.6	<i>El lugar del Parnasse en antologías y colecciones de traducción poética</i>	647
4.3.7	<i>Perfil y espacio del parnasianismo en el modernismo español</i>	650
4.3.8	<i>Antonio de Zayas, duque de Amalfi y príncipe del parnasianismo</i>	651
4.3.9	<i>Manuel Machado y la éfrasis sugestiva</i>	666
4.3.10	<i>Francisco Villaespesa y el parnasianismo vernáculo</i>	678
4.3.11	<i>El círculo de Villaespesa: González Anaya, León, Jurado de la Parra, Verdugo</i>	686
4.3.12	<i>Poetas, traductores y antólogos: Marquina, Carrere, Díez-Canedo y Eduardo de Ory</i>	693
4.3.13	<i>Últimos tanteos parnasianos en España. Poetas en tierra de nadie</i>	699
5	Conclusión. El modernismo hispánico: diacronía estética, discernimiento expresivo	707
6	Apéndice. Traducciones del Parnaso en el mundo hispánico	719
6.1	Théophile Gautier	719
6.2	Leconte de Lisle	725
6.3	Théodore de Banville	728
6.4	Charles Baudelaire	731
6.5	José María de Heredia	736
6.6	François Coppée	745
6.7	Catulle Mendès	754
6.8	Sully-Prudhomme	758
6.9	Armand Silvestre	763
6.10	Léon Dierx	764
6.11	Henry Cazalis	765
6.12	Albert Méral	765
6.13	Anatole France	766
7	Bibliografía	767
7.1	Textos	767
7.1.1	Literatura francesa	767
7.1.2	Literatura hispánica	774
7.1.3	Otras literaturas	793

7.2	Estudios críticos.....	793
7.2.1	<i>Literatura francesa</i>	793
7.2.2	<i>Literatura hispánica</i>	797
7.2.3	<i>Generalidades</i>	819
8	English summary	821
8.1	Essential bibliography	835

1 Introducción

No existe en la copiosa historiografía sobre el modernismo hispánico un término sometido a mayor vulgarización que el de *parnasianismo*, como tampoco existe un solo estudio destinado cabalmente a su desentrañamiento. Arrojado al limbo de los conceptos preconcebidos y consabidos, la crítica ha dado por sentado qué cosa fuera el parnasianismo, un lugar común con el que designar una fuente, una parcela, un período o incluso un defecto de la literatura modernista que nos ahorre mayores indagaciones y, por lo tanto, un replanteamiento de la misma.

Tanto hemos hablado de parnasianismo y ni tan siquiera la Real Academia ha fijado definición para una palabra que, si aquejada de cierta vacilación morfológica, llevamos empleando bastante más de cien años. En su vigésimo segunda edición (2001), el Diccionario aún no recogía el sustantivo “parnasianismo”, y definía “parnasiano” como un adjetivo “Perteneiente o relativo a la escuela poética llamada del Parnaso, que floreció en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX, caracterizada por la importancia concedida a la estructura métrica y a la belleza formal a expensas del sentimentalismo característico del movimiento romántico”. En el avance de la vigésimo tercera edición, la RAE pretende enmendar la situación, y está proponiendo incluir por fin el sustantivo “parnasianismo”, “Movimiento poético francés de la segunda mitad del siglo XIX, caracterizado por la importancia que frente al sentimentalismo romántico concedía a la perfección puramente formal de la obra literaria”. Con ello quedaría reducida la definición de “parnasiano” a “perteneiente o relativo al parnasianismo”.

Más allá de la simplificación académica, impregnada de resabios históricos que perpetúan aquello de la “perfección puramente formal” del Parnaso y que le conceden el estatuto de “movimiento” sustituyendo al de “escuela”, la etimología del término remite, evidentemente, al francés *Parnasse*, la escuela poética de la segunda mitad del XIX cuyo nombre derivaba de la antología fundacional editada por Alphonse Lemierre en 1866, *Le Parnasse contemporain*. Así lo reconocía el propio editor: “Depuis le *Parnasse* de 1866, qui eut, on le sait, la bonne fortune de donner son nom à un groupe éminent de poètes et de révéler toute une renaissance de l’art en vers”¹. Ante todo, el título de “*Parnasse*” revela la consciente filiación de la Escuela a la

¹ Recogido por Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Fayard. París, 2005, pág. 375.

tradición poética clásica, aunque su génesis comporte cierta polémica. Uno de sus principales portaestandartes, Catulle Mendès, declaró en *La Légende du Parnasse contemporain* y en su *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* que a él le cupo el honor de intitular la precitada antología, inspirándose para ello en el *Parnasse satyrique* de Théophile de Viau y en otros “parnasses” del clasicismo francés. Sin embargo, el otro impulsor de aquella antología, Louis-Xavier de Ricard, confesaba que se habían barajado varios rótulos: *Les Impassibles*, *Les poètes français*, *Les Poètes contemporains* o *L’Hélicon*, algunos de los cuales no hacían más que adoptar las injurias que la crítica había lanzado contra la escuela, y que finalmente *Le Parnasse* había sido propuesto en realidad por Marty-Laveaux, un humanista que frecuentaba la librería de Lemerre.

Como podremos inferir, el término hizo fortuna en las letras de Francia, pese a que desde un principio no contaba con el beneplácito del mismísimo Leconte de Lisle, gran preceptor de la Escuela, quien lo encontraba absurdo². Bajo la alianza de tradición y modernidad, *Le Parnasse contemporain* subrayaba la afinidad de aquellos poetas del XIX con sus homólogos de los siglos XVI y XVII, quienes llamaban a sus antologías así, “parnaso”, “colección”, tal como sucedía en suelo español. Por su parte, el subtítulo de la antología, *Recueil de vers nouveaux*, venía a subrayar, más que lo inédito de los versos, la manifestación de un nuevo arte poético cuya modernidad pretendía romper con la generación precedente. Antes de la aparición de la colección de 1866, aquellos poetas eran descalificados con diferentes apodos, tal “estilistas” o “formalistas”, hasta que a raíz de la polémica suscitada por la obra se les impuso ya la concluyente denominación de “parnasianos”.

Si del sustantivo francés *Parnasse* deviene el adjetivo *parnassien*, su traducción correcta al español proponemos que habría de ser “parnasiano”, y no “parnasista” ni “parnasianista”, como a menudo se ha escrito en el ámbito hispánico, ya desde fecha temprana. Frente a “parnasiano” y “parnasianismo”, la presencia de otros usos ha quedado arrinconada con el tiempo³. Podemos documentar el adjetivo “parnasiano/a” en

² Así lo reconoció el propio Catulle Mendès: “le titre (...) fut alors proposé par moi et adopté malgré l’opposition de Leconte de Lisle, qui le jugeait absurde”. *Rapport sur le mouvement poétique française de 1867 à 1900*, pág. 113.

³ Se trata éste de un punto que, hasta donde hemos podido averiguar, nunca ha sido discutido. Sólo en 1956 el venezolano Jesús Antonio Cova, en su réplica al discurso de ingreso en la Academia del poeta Jorge Schmidke, le alertaría de su reiterado empleo del término *parnasismo* con un “¿y por qué no

las letras es pañolas desde la década del Ochenta del siglo XIX, si bien gozó de una amplia divulgación a principios del XX y referido no sólo al contexto literario. Así, con carácter mayoritariamente peyorativo y/o humorístico, en las revistas del Fin de siglo podemos subrayar desde la “belicoidad parnasiana” del ejército español en Cuba –es decir, su “impasibilidad”, veleidad o dejadez-, hasta la “hora de la comida parnasiana” respecto a lo frugal de un almuerzo, pasando por la “oratoria parnasiana” de un ministro –frígida-, la “hidroterapia parnasiana” del parlamentarismo español o la elegancia de Lagartijo, un “torero parnasiano”. Por otro lado, el uso de “parnasiano” como sinónimo de “objetivo” –“visión parnasiana de la historia”, “análisis parnasiano de la realidad”- se fue extendiendo paulatinamente por el vocabulario periodístico finisecular hasta formar parte del elenco de metáforas fosilizadas.

La presencia del término en nuestra lengua ha de responder en origen a una ostensible recepción de la poesía parnasiana en nuestra literatura, y aquí entramos en puridad en la materia y en los objetivos de nuestro estudio. Ya nos hemos referido al comenzar estas páginas al descuido absoluto que el parnasianismo ha venido sufriendo en nuestros ensayos sobre el modernismo y la literatura decimonónica en general, una situación que ni siquiera en la propia patria de la escuela, Francia, ha sido mucho mejor hasta hace relativamente pocos años. En este sentido, queremos resaltar la figura de Yann Mortelette, cuya brillante tesis doctoral, *Histoire du Parnasse* (2005) ha supuesto una rehabilitación cuasi definitiva del parnasianismo en el panorama de la exégesis literaria francesa⁴.

En los prolegómenos de su obra nos confiesa Mortelette que en Francia el Parnaso, a diferencia del simbolismo o el decadentismo, “n’est pas encore sorti du purgatoire de la critique”, un hecho que se agrava a propósito del ámbito hispánico, donde sólo contamos con un precedente, *Parnassianism in the theory and literature of Spanish-American and Spanish poets*, tesis doctoral defendida por Rex Brian Hauser en la Universidad de Michigan allá por 1988. Resulta elogiable este trabajo por ser la primera

parnasianismo?” Cf. *Discurso de incorporación del individuo de número D. Jorge Schmidke*. Academia Venezolana de la Lengua. Imprenta del Ministerio de Educación. Caracas, 1956.

⁴ Defendida en la Sorbona el 22 de noviembre de 2002, a su publicación en volumen a cargo de la editorial Fayard (2005) deben sumarse otros trabajos que el propio Mortelette ha venido dedicando a las figuras del Parnaso, tal la monografía sobre *José María de Heredia, poète du Parnasse*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne. París, 2006. Obra del máximo interés para cualquier lector actual interesado en comprender el desarrollo diacrónico y el sentido estético del parnasianismo, la *Histoire du Parnasse* del profesor Mortelette ha constituido uno de los pilares fundamentales para la documentación de nuestro capítulo introductorio dedicado a la Escuela francesa.

y única tentativa de acercamiento, desde una perspectiva hispánica, al asunto que ahora nos concierne. De gran ayuda nos ha servido en lo que a la agili zación de la búsqueda bibliográfica se refiere. Sin embargo, y a pe sar de su incuestionable validez, hem os de diferir totalm ente del enfoque m etodológico adoptado por Hauser. Más que ante una visión panorámica de la recepción d el Parnaso en el m undo hispánico, sugerida po r el título, nos hallam os frente a una s ucinta selección de dos o tres tem as y m otivos de raigambre parnasiana que se repiten en ciertos pasajes de la obra de nueve autores: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Ma nuel González Prada, Rubén Darío, Julián del Casal, Leopoldo Díaz, Manuel Reina y Salvador Rueda. La investigación de Hauser, centrad a exclus ivamente en la *tematología* alusiv a a tan reducida nómina, nos parece, pues, bastante limitada⁵.

Antes, ya otros autores se habían ocupa do tangencialm ente del Parnaso y de su recepción en nuestras letras desde v ariados puntos de vista. La tesis do ctoral de Marie-Josèphe Faurie, *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises* repasaba con enjundia algunas de las fuentes parnasia nas y decaden tes que pueden rastrearse en ciertas ob ras clav es, tal el “Coloquio de los cen tauros” de Rubén Darío, *Castalia bárbara* de Jaim es Freyre o *Nieve* de Julián del Casal ⁶. Con no m enor solvencia, Ricardo J. Kalim an se ocupó de nuestro tema, centrándose en Hispanoam érica y exclusivamente en la tem ática erótica, en su ensayo “La carne y el m ármol. Parnaso y Simbolismo en la poética modernista hispanoamericana”⁷.

María Hortensia Lacau y Mabel M anacorda de Rosetti nos dejaron unos sustanciosos “Antecedentes del Modernismo en la Literatura Argentina” que sin duda se sitúan entre los intentos más competentes de fijación de la recepción de la poesía p arnasiana en un país de habla española. Aunque limitado al contexto argentino, y en concreto a la época anterior a la llegada de Rubén Darío a Bue nos Aires, el ensayo ci fra las traducciones, referencias y juicios crítico s s obre la Escuela p arnasiana localizab les en las publicaciones periódicas y en la obra crítica de algunos autores, a lo que sigue un análisis de la recepción individual de varios poetas franceses para luego concluir con las

⁵ Cf. Hau ser, Rex Brian. *Parnassianism in the theory and litterature of spanish-american and spanish poets*. Tesis doctoral, U niversity of Mic higan, 1988. University Micro films In ternational. Mich igan, 1992.

⁶ Cf. Faurie, M.-J. *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*. Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques. París, 1966.

⁷ Cf. Kalim an, Ricardo J. “ La carne y el mármol. Parnaso y Si mbolismo en la p oética modernista hispanoamericana”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Núm. 146-147, Enero-Junio 1989, pp. 17-32.

“manifestaciones parnasianas de algunos autores argentinos”, en concreto Leopoldo Díaz y Carlos Monsalve⁸.

Algunos artículos de breve extensión han cuestionado igualmente las fuentes parnasianas del modernismo hispánico, entre ellos, el escueto “Influencias francesas en la génesis del modernismo: Parnaso y Simbolismo” de John W. Kronik, cuyas páginas apenas esbozan una brevísima síntesis, plagada de tópicos, de ambas corrientes poéticas. Cabe valorar sus conclusiones como el colmo de la simplificación: “Cualquier lector de la literatura modernista habrá reconocido las características de este movimiento [el modernismo] en mi descripción del parnasianismo y del simbolismo. Son tan parejos los unos y los otros que, habiéndome detenido en los grupos franceses, ya no hace falta que explique la estética modernista”⁹. Por su parte, ya Poe Carden había expuesto una síntesis similar, si bien apoyándose en mayor documentación y curiosidad, en su artículo “Parnassianism, Symbolism, Decadentism- and Spanish-American Modernism”¹⁰. Más reciente es el ensayo de Teodoro Sáez Hermosilla, “El soneto parnasiano en versión española: teoría y crítica”, que a despecho de su título no aporta otra cosa que una reseña crítica –acertada, eso sí- de la traducción de *Les Trophées* de Heredia que en 1934 publicase el colombiano Ismael Enrique Arciniegas¹¹.

En sus estudios sobre el *Parnasse*, y lógicamente a guisa de apéndice o mera curiosidad, algunos críticos franceses no han dejado de apuntar su irradiación en las letras hispánicas. Philippe Andrès, por ejemplo, concedía que “la poésie espagnole, plongée en plein romantisme avec José de Espronceda (1788-1842) et son disciple Gustavo Alfonso (sic) Bécquer (1836-1870) va connaître un bouleversement total grâce au poète nicaraguayen Ruben Dario (1867-1916) qui, influencé par Victor Hugo, Catulle Mendès et les symbolistes français va être à l’origine de courant moderniste hispanique, en mêlant des structures linguistiques françaises à la langue espagnole. Plus qu’un simple

⁸ Cf. Lacau, María Hortensia y Manacorda de Rossetti, Mabel, “Antecedentes del Modernismo en Argentina”, *Revista Cursos y conferencias*, Buenos Aires, n° XXXI, 1947, pp. 163-192.

⁹ Cf. Kronik, J. W. “Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo”, *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*. Córdoba, Diputación Provincial, 1987, pp. 35-51.

¹⁰ Carden, Poe. “Parnassianism, Symbolism, Decadentism—and Spanish-American Modernism”, *Hispania*, XLIII (1960), 545-551.

¹¹ Cf. Sáez Hermosilla, Teodoro. “El soneto parnasiano en versión española: teoría y crítica”, *Livius*, León, núm. 4 (1993), 205-215. De todos los poetas parnasianos a los que la crítica hispánica ha dedicado algún artículo, ha sido sin duda Heredia el que ha acaparado mayor número –una veintena-, gran parte procedente de Cuba. La lista puede consultarse en la “Bibliografía Crítica” que Max Henríquez Ureña adjuntó al final de su edición de *Los Trofeos*. Losada. Buenos Aires, 1954.

dialogue entre cultures, il s'agit d'une sorte de reconnaissance nécessaire afin de donner à la poésie espagnole une dimension internationale et sans doute universelle”¹². Yann Mortelette, en su precitada tesis doctoral, adjunta un último capítulo sobre la “Exportation du Parnasse” cuyo epígrafe dedicado a “Le *Modernismo* hispano-américain” delata cuáles son las nociones básicas que nuestra historiografía sobre el parnasianismo proyecta de cara al exterior: “Faible en Espagne, l'influence du Parnasse s'est propagée largement en Amérique latine. Manuel Machado est l'un des rares poètes espagnols inspirés par le Parnasse: ses sonnets colorés et artistement ouvragés évoquent l'histoire ou décrivent de grandes oeuvres picturales”. Eso es todo por lo que respecta al parnasianismo español, apenas cuatro frases, por más que a continuación se repase en un par de páginas la influencia de Heredia en Hispanoamérica. Ello contrasta, en opinión de Mortelette, con la sólida presencia del parnasianismo en Bélgica, Inglaterra, Italia, Brasil, Alemania e incluso Europa del este¹³.

Si no yermo del todo, absolutamente insuficiente y precario, nos hallamos por tanto apostados en un terreno que clamaba un remozamiento general, sobre todo teniendo en cuenta el lugar que ocupa el Parnaso, insistimos, en el devenir de nuestra literatura contemporánea. Cuán chocante nos ha resultado el comprobar cómo en la inmensa mayoría de los muchísimos manuales, estudios, artículos o trabajos monográficos dedicados a la poesía del modernismo, un pequeño capital de nuestras letras, se hace fórmula infalible la ecuación “poesía modernista = parnasianismo + simbolismo”, aderezada aquí o allá con otros factores como el romanticismo, el decadentismo, el impresionismo, el prerrafaelismo, etc.

Sin embargo, por más sincrética que se quiera la poligénesis de la poesía modernista, por más que a la ecuación se le sumen o resten algunos de sus constituyentes, el parnasianismo *nunca* falta entre los mismos, y en la mayoría de los casos ocupa el primer lugar en una relación cuyo orden de factores, además, sí altera el producto. De hecho, la mayoría de los críticos ha consensuado la temprana recepción del parnasianismo en Hispanoamérica bajo su consideración de primer impulso renovador en el devenir del posromanticismo al modernismo, anterior, por lo tanto, a otros factores posteriores como el decadentismo o el simbolismo; lo cual, como veremos a lo largo de este trabajo, resulta ya irrefutable.

¹² *Le Parnasse*. Colec. “Les écoles artistiques”. Ellipses. París, 2000, pág. 41.

¹³ Cf. *Histoire du Parnasse*, pp. 445-467.

Partiendo de estos supuestos, una vez establecidas su comparecencia y su cronología, el siguiente aspecto alusivo a la recepción del Parnaso en el mundo hispánico atañe a su valoración, y en este sentido el conjunto de la crítica no ha dudado en concederle una estimación negativa, fundamentalmente en su cotejo con el simbolismo. Escuchemos, por ejemplo, a José Olivio Jiménez: “Es fácil reconocer las tres fuentes principales [del modernismo]. Ante todo, el parnasismo. (...) Con el paso de los años, aquella inicial volición de puro preciosismo fue lentamente derrumbada –y el parnasismo es, entre sus vetas estilísticas, la que más lejos ha venido a quedar. (...) Ya reconocemos, al fin, que el simbolismo fue, entre las estéticas que confluyeron en el sincretismo modernista, la más alta y válida, en términos de pura poesía y de permanencia (si bien entonces no la más ostensiva, al estar nublada por orientaciones más deslumbrantes y luminosas, como las del parnasismo)”¹⁴.

Para muchos, el parnasianismo supuso el elemento más ornamental e insustancial del modernismo y el primero, por tanto, que hubo de ser desechado por los escritores dada su poética arcaizante, decimonónica, premoderna. Allen W. Phillips sentenciaba que cuanto del modernismo “ha muerto indefectiblemente fue lo que tenía que morir: el parnasismo exterior y decorativo, pronto superado el momento de entusiasmo inicial”¹⁵. De la misma opinión ha sido Jorge Urrutia, quien, tras considerar como primer modernismo aquel que se reduce a su carácter parnasiano y que encarna Rubén Darío, sitúa el nacimiento de la auténtica modernidad poética en el simbolismo español: “El sentido musical de Darío y su gusto por la ornamentación (...) hicieron que el parnasianismo lo atrajera de modo especial. Además, su concepto de símbolo era excesivamente simple para comprender, desde el principio, el valor pleno de la poesía de Verlaine. (...) Rubén, por lo tanto, se arrimó a la poesía francesa del diecinueve más ornamental, mientras que los modernistas españoles buscarán en el simbolismo la esencia de su obra poética. (...) Y la modernidad, en poesía, debe fecharse en el

¹⁴ *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Hiperión. Madrid, 1989, pp. 28-29, 32, 374. En otro lugar, J. O. Jiménez no dudará ya en identificar modernismo y simbolismo: “En el simbolismo europeo y en el modernismo (que es su correlato estético en el mundo hispánico) la poesía y la prosa aprovecharán de modo recurrente esta nueva vía de sugestión...” “Introducción general” a *La prosa modernista hispanoamericana*, pág. 36. Para un análisis de dicha armonización entre simbolismo y modernismo, remitimos al lector al epígrafe “Parnasianismo, simbolismo y modernismo español” integrado en nuestro trabajo.

¹⁵ “Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo”, en Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, pág. 135.

simbolismo”¹⁶.

Escasas son las lanzas que la crítica hispánica contemporánea ha roto por el Parnaso. Una de ellas la sostuvo, con sabio mano, el mexicano Alfonso Reyes en su artículo de 1941 “Perennidad de la poesía”. A propósito del colombiano Guillermo Valencia, Reyes afirmaba el valor atemporal de la poesía parnasiana frente a aquellos que, partiendo de una postura postmodernista o vanguardista, pretendían condenarla a mera reliquia del XIX. La clarividencia de la cita justifica sin duda su extensión:

Por declive natural, parnasismo se convierte en retórica y, por otro deslizamiento semejante, retórica se convierte en palabra vacía. (...) Los métodos y hábitos de expresión verbal están sometidos a la evolución de los gustos, puesto que la vida está siempre en marcha. Cuando un sistema de expresiones se gasta por el simple curso del tiempo y no porque carezca en sí mismo de calidad intrínseca, (...) en manera alguna tendremos derecho de negar el valor real, ya inamovible en el tiempo y en la verdad poética, que tales obras o expresiones han representado y representan, puesto que en el orden del espíritu siempre *es* lo que una vez *ha sido*. (...) Hoy buscamos la expresión misteriosa de la poesía mediante renovados impulsos para escapar de los rigores lógicos: bien está. Pero no es posible afirmar que los poetas lógicos hayan prescindido de tal emoción. (...) Si hoy nos ha cansado el rigor lógico, a los ojos de quienes lo introdujeron en la poesía tenía un calor sustantivo de misterio. (...) ¡Pues considérese lo que sería, tras de los estragos amorfos del romanticismo, el ajuste de marquetería de los parnasianos!¹⁷

En esta misma dirección, el poeta cubano Regino Eladio Boti firmó un magnífico artículo sobre la proliferación del verso libre en nuestra lírica, y allí concluía que los nuevos poetas que del mismo hacían gala, los “novopoetas”, estaban en la obligación de

¹⁶ “Las dudas del modernista: compromiso social y esteticismo o el miedo a la joven América”, *Revista de literatura*, 50:100 (1988: jul./dic.). Hasta en los libros de Historia de España podemos encontrar esta valoración negativa de la influencia del parnasianismo en nuestros poetas: Manuel Tuñón de Lara, en *La España del siglo XIX*, recordaba la estancia parisina de Antonio Machado en estos términos: “En los años que nos ocupan, Machado va a París (1899) (...). En aquel París reinaba, como el mismo Machado cuenta, “el dilettantismo helénico de los parnasianos”, que sólo afectó superficialmente a nuestro poeta...”. *Op. cit.* pág. 399.

¹⁷ Reyes, A. “Perennidad de la poesía”, recogido en *La experiencia literaria*, Bruguera, Barcelona, 1986, pp. 265-268. En otro texto de semejante naturaleza, el polígrafo regiomontano nos dejaba acertadas consideraciones sobre la supuesta impasibilidad de los parnasianos: “Se ha dicho que los distingue la frialdad buscada y premeditada, pero esto no habrá quien se aventure a afirmarlo con sólo que haya paseado la vista por los libros de cualquiera de ellos. (...) Fuera más propio decir de los parnasianos que sustituyeron por la emoción plástica toda otra emoción, entendiendo en lo plástico, a más de la escena presentada, el conjunto de elementos sonoros y de sugerencias visuales aprovechados en los versos. (...) Esto es, en verdad, más atinado que ponerse a averiguar si el poeta es frío o ardiente...”. “Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto de Armas”, recogido en *Obras completas*, tomo I, “Letras mexicanas”, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pp. 102-113.

conocer en profundidad los mecanismos de la métrica clásica, llevados hasta su perfección extrema por los parnasianos y sus seguidores hispanoamericanos: “El verso del novopoeta debe ser parnasiano o no ser. Me explicaré. Después de la insuperable conquista que el parnasianismo hizo –como forma– en lira de algunos poetas del modernismo, sería torpeza abandonar tan preclaro bien en aras de una facilidad que delata por instantes la insuficiencia...”¹⁸.

Pese a lo lúcido de tales alegatos a su favor, la balanza en la historiografía del modernismo se inclina rotundamente del lado de los detractores del Parnaso. Las razones parecen obvias, dado el núcleo generador que la poética simbolista supuso para el origen de los contenidos expresivos, psíquicos, anímicos e incluso ontológicos de la modernidad literaria, razones cuya incontrovertible pertinencia no seremos nosotros quienes la pongamos en duda¹⁹. Sin embargo, un axioma de esta trascendencia no justifica la consiguiente subestimación de la poética parnasiana, emparejada a sí, se dijera, como una sombra de invalidez. Ni la subestimación ni la injusta e incongruente obliteración que hasta ahora viene padeciendo. Si recordamos de nuevo aquella ecuación que ha servido en muchos casos para resumir la configuración estética del modernismo, contamos para el contexto hispánico con múltiples y doctos estudios, traducciones y antologías sobre el simbolismo, el decadentismo y otras varias direcciones de la literatura finisecular²⁰.

En su clásico ensayo titulado precisamente *Direcciones del Modernismo*, Ricardo

¹⁸ “Tres temas sobre la nueva poesía”, *Revista de avance*, Año II, tomo III, Nº 21, 15 de abril de 1928. Regino E. Botí (1878-1958), poeta de cualidades sobresalientes, publicó unos magníficos *Arabescos mentales* (1913) cuya novedad llamó la atención de los medios intelectuales cubanos por su arriesgada riqueza métrica y su léxico selecto y culto. Como señalaba Max Hernández Ureña, se trataba de una poesía de “gran orquestación, la de amplia medida y ritmo sonoro, y lo mismo se vale del metro libre que de la combinación de estrofas examétricas”. Cf. *Breve historia del modernismo*, pág. 437.

¹⁹ Cf. Bousoño, C. *Teoría de la expresión poética*, Tomo I, capítulos VII, “Los signos de indicio y la técnica de engaño-desengaño”; VIII, “La irracionalidad en la poesía contemporánea”; IX, “La visión” y X, “El símbolo”. Gredos, Madrid, 1976; Utrera Torremocha, M. V. *El simbolismo poético. Estética y teoría*, capítulo IV, “El simbolismo en el contexto parnasiano y decadentista”. Verbum, Madrid, 2011.

²⁰ Podemos recordar los trabajos de Zérega-Fombona, A. *Le Symbolisme français et la Poésie espagnole moderne*. “Les hommes et les idées”. Mercure de France. París, 1920; Ferreres, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles*. “Biblioteca Románica Hispánica”. Gredos. Madrid, 1975; Jiménez, José Olivio. *El simbolismo*. Taurus. Madrid, 1979; López Castellón, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Akal. Madrid, 1999; Provencio, Pedro. *Poemas esenciales del Simbolismo*. Octaedro. Barcelona, 2002; Sáez Martínez, Begoña. *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*. “Estudios universitarios”. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia. 2004; Urrutia, Jorge. *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*. “Estudios críticos de literatura”. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004; Iglesias, Claudio (selección, traducción y prólogo). *Antología del decadentismo (1880-1900)*. Caja negra. Buenos Aires, 2009. Utrera Torremocha, María Victoria. *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Verbum. Madrid, 2011...

Gullón dedica un pequeño epígrafe introductorio, “Parnasianismo o y simbolismo”, a subrayar la presencia capital de ambas fuentes francesas en el Fin de Siglo hispánico. Sin embargo, la obra cuenta luego con tres capítulos a propósito de “Simbolismo y Modernismo”, mientras que del Parnaso Gullón no volverá a ocuparse más -a no ser muy de pasada, y en relación a otras “direcciones” como el exotismo o el erotismo...-²¹. Una proporción exegética que puede extrapolarse, desgraciadamente, al conjunto de la bibliografía sobre el tema en cuestión.

La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica aspira a equilibrar en lo posible esta descompensada balanza, y para ello nos hemos servido de una metodología actualizada e integradora y de un enfoque crítico dilatado. A la hora de analizar el trasvase de la poética parnasiana a al ámbito hispánico, nos hemos propuesto, ante todo, no incidir en la exclusiva alineación de temas, motivos y probables fuentes parnasianas rastreables en ciertos poetas de nuestro modernismo. La obsesiva “cronología” -del griego *krene*, “fuente”- nunca podrá proporcionar nos un panorama completo de la recepción del *Parnasse* en nuestra literatura, pues la implantación de una estética literaria en un sistema ajeno al que la vio nacer no se reduce, como sabemos, a una serie de libros y autores desvinculados del mismo²².

Más allá de las fuentes e influencias genéricas, formales, temáticas o estilísticas que podamos reseñar en cada autor, obra o poema -aspectos que no soslayaremos en ningún momento-, una parte importantísima de nuestra documentación orbita alrededor de aquellas prácticas discursivas paralelas, tal las traducciones, reseñas y artículos, anónimos o firmados, aparecidos en revistas, diarios y antologías. El siglo XIX fue la época dorada de la difusión de la literatura en prensa, y en lo que respecta a los textos poéticos, las revistas y diarios constituyeron un canal divulgativo de mayor impacto que el libro. No es necesario recordar, por lo que toca a la presencia de literaturas extranjeras en los diarios españoles del Fin de Siglo, la absoluta predominancia de las letras francesas: según señalaba José Simón Díaz, “las menciones a la literatura francesa representan más del 80 por 100 del total”, de ahí que resulten un pozo inagotable de

²¹ Cf. Gullón, R. *Direcciones del Modernismo*. “Alianza Universidad”. Ed. Alianza, Madrid, 1990.

²² Cf. Lafarga, F. “Sobre la recepción de la literatura francesa en España”. *Revista de Filología Francesa*, 8. Servicio de publicaciones de la Univ. Complutense. Madrid, 1995. En este sentido se orientan las sabias palabras de Jonathan Cuillier: “El estudio de la intertextualidad no es (...) la investigación de fuentes e influencias según esta labor era concebida tradicionalmente; sus objetivos son más amplios al incluir prácticas discursivas anónimas, códigos cuyos orígenes están perdidos y que hacen posible que otros textos tengan sentido”. Recogido por Luis T. González, *La canonización del diablo*, pág. 72.

información las referencias al Parnaso de sempolvadas en las hemerotecas, cuya tipología oscila desde la nota necrológica a la reseña, pasando por las crónicas de estrenos teatrales y, cómo no, la traducción de poemas, cuentos y novelas cortas²³.

En la propagación del modernismo o las traducciones jugaron un papel fundamental. Señala acertadamente José Ismael Gutiérrez que “la gestación y el afianzamiento del modernismo en el continente americano no deben poco a la labor traductora desarrollada por los jóvenes creadores en un gesto de cosmopolitismo que forma parte y a la vez es consecuencia del intenso comercio que, tanto económico como cultural, mantenía Latinoamérica con Europa por aquel entonces, las últimas décadas del siglo XIX”²⁴. Las publicaciones fundacionales de la nueva estética fomentaron desde un principio la traducción de los poetas parnasianos, justo en el momento de máximo apogeo de la revista literaria, órgano mayor de difusión de las corrientes estéticas más innovadoras. Ya en 1894 Rubén Darío, en el primer número de su *Revista de América* de Buenos Aires, se hacía eco de la profusión de revistas que en toda la América hispana abanderaban el modernismo: “Muchos son ya los órganos en que se manifiesta el pensamiento de la “Joven América”. Desde Méjico al Uruguay la nueva escuela tiene representantes. Si todavía mucho hay que desear en la hermandad artística de los Nuevos, entusiasmo y talento no faltan. Eso ciertamente no es poco”. Aparte de la traducción de autores extranjeros, aquellos órganos con taban además con secciones especializadas -“Revista de revistas”, “La revista”, etc.- en las que se repasaba el contenido de los semanarios franceses más relevantes: *Revue des Deux Mondes*, *Le Mercure de France*, *La Plume*...

Labor fundamental en la formación de la estética y del gusto literario modernistas les cupo también a algunas editoriales y colecciones populares, pues contribuyeron a definir la lectura real de los textos y por tanto la configuración del sistema literario más allá de estrategias minoritarias. Sus antologías y florilegios de poetas extranjeros traducidos a nuestro idioma, cribando, orientando, censurando y privilegiando unos textos sobre otros, asumieron consciente e inconscientemente el papel de árbitros y

²³ Cf. Simón Díaz, José. “La literatura francesa en veinticuatro diarios madrileños de 1830-1900”, *Revista de literatura* 63-64, 237-264 (1967). Aquel porcentaje del 80 por 100 podía incluso aumentar tratándose de la prensa de provincias, según nos indican Juan Antonio Ríos y Miguel Ángel Auladell para el caso de Alicante, donde la cifra se incrementaba al 90 por 100. Vid. “La literatura francesa en Alicante (siglo XIX)”, en Donaire, M^a L. y Lafarga, F. (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1991

²⁴ “Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano”. *Livius: Revista de estudios de traducción*, 1 (1992) 69-84.

educadores de lectores y escritores potenciales, del público en general. A este respecto, apuntaba Miguel Gallego Roca que “el antólogo (...) desempeña las funciones de un taste maker, y la repercusión de sus decisiones, innovadoras o sancionadoras, dependerá de su prestigio. Para ello hay que tener en cuenta las razones que justifican la selección de una determinada literatura nacional, en función de principios de prestigio y de adecuación o aceptabilidad. (...) La selección de elementos importados es controlada conforme a las estructuras de la literatura de destino”²⁵. Como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo, el control que sobre la poesía parnasiana francesa ejercieron las estructuras de la literatura de destino, la hispánica, resultó en todo momento permisible y dócil si lo comparamos con la férrea desaprobación que sufrieron, en un inicio, el decadentismo y el simbolismo.

Otro aspecto a tener en cuenta en el capítulo de la interculturalidad transnacional radica en el contacto personal de nuestros autores con sus homólogos franceses, bien a través de la correspondencia epistolar, bien por trato directo en la capital cultural de occidente, París. Por más que la distribución y adquisición de libros y revistas francesas fuera moneda corriente entre las minorías intelectuales a una orilla y otra de la Hispanidad, el sueño de todo modernista consistía en viajar y vivir el sueño parisino y conocer en persona a los ídolos del nuevo arte literario. Algunos, como Enrique Gómez Carillo o Rubén Darío lo lograron con mayor o menor fortuna. Otros fracasaron en sus expectativas, pero todos pudieron traer consigo el inevitable baúl repleto de libros parnasianos, decadentes, simbolistas.

Por último, conviene destacar un hecho que todavía no ha recibido la suficiente atención crítica y que no deja de resultar relevante en lo que concierne a nuestro tema de estudio: nos referimos al circuito de conferencias, lecturas públicas, clases magistrales y simposios sobre la poesía francesa del XIX que acogieron los distintos ámbitos culturales, institutos o liceos franceses repartidos por todo el mundo hispánico. La oralidad de tales discursos no debe llevarnos a engaño a propósito de su difusión, pues al día siguiente de cada uno de estos eventos los principales periódicos solían reseñar con largueza y detalle cuanto allí se había expuesto²⁶.

²⁵ *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, pág. 43.

²⁶ Como botón de muestra, podemos traer a colación la extensa y pormenorizada crónica que la revista *La nostra terra* –nº 74, febrero de 1934– publicó de una conferencia de J. J. A. Bertrand, “Les poètes parnassiens”, pronunciada en la barcelonesa Societat Arqueològica Lulliana. Tras afirmar el espíritu grecolatino y mediterráneo de la poesía parnasiana, Bertrand pasaría luego a analizar las características de algunos autores como Leconte de Lisle, Heredia, Dierx o Anatole France. Toda vez subraya la

Teniendo en cuenta este inventario de factores y condiciones y sus interrelaciones, hemos pretendido orientar nuestro trabajo sobre el parnasianismo hispánico atendiendo a aquellas cinco directrices taxonómicas que Claudio Guillén exigía a todo comparatista, a saber: los géneros, la *genología*; los procedimientos formales, la *morfología*; los temas, la *tematología*; las relaciones literarias, la *internacionalidad*; y las configuraciones históricas, la *historiología*, todas ellas constrictivas a la investigación de cualquier fenómeno de recepción literaria²⁷. Esta última directriz, por su parte, hilvana el hilo conductor de todo el ensayo, con lo cual toda la estructura general del mismo queda subordinada a la diacronía de los hechos. Así, en primer lugar trataremos a lo largo de un amplio resumen introductorio del *Parnasse* francés, su historia, sus fundamentos teóricos, sus protagonistas, su confrontación con el romanticismo y el simbolismo...

Sólo entonces, una vez desovillados los componentes teóricos del parnasianismo y disipadas las dudas y atribuciones inexactas que la deriva crítica le ha vinculado con el paso del tiempo, estaremos en disposición de afrontar su presencia global en las letras hispánicas. Esta segunda cuestión, a su vez, se divide en dos bloques relativos a la recepción y desarrollo del parnasianismo durante un primer o alto modernismo y un segundo o bajo modernismo, y aquí conviene explicarse. Alrededor del año de 1898, la poesía hispánica de impregnación francesa, hasta entonces regida mayoritariamente por la ascendencia parnasiana, comienza a asimilar los rasgos propios del simbolismo. Nada tiene que ver este 1898 con generación alguna, sino con las primeras traducciones e imitaciones de los poetas del simbolismo francés en la mayoría de los países americanos de habla hispana -año arriba como sucede en Argentina o Chile, año abajo en Colombia, por ejemplo- y, sobre todo, con la definitiva llegada a España de Rubén Darío, inicio de su etapa de madurez y punto de partida del modernismo peninsular, neurálgicamente simbolista.

Son muchos indicios, demasiados, para considerarlos meras coincidencias, de ahí que

pervivencia del parnasianismo en poetas simbolistas como Valéry, Bertrand concluyó su alusión reiterando la esencia meridional de la poesía parnasiana: “la Méditerranée representa una unitat de cultura, contràriament a l’Oceà que separa els pobles que banya, sense que tinguin res de comú. L’art mediterrània és l’art de la vida exterior i ajunta l’esperit masculí greco-romà amb l’esperit femení de l’Orient...”. Más allá de esta cita no abordaremos en este trabajo la literatura catalana, como tampoco lo haremos con la gallega, portuguesa o brasileña, ya que nos hemos ceñido exclusivamente al ámbito académico de la filología hispánica. La recepción del Parnaso en Cataluña, Galicia, Portugal o Brasil quedan pendientes, pues, para futuras líneas de investigación.

²⁷ Cf. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, pp. 121-134.

nos inclinemos a cifrar en ese año la bisagra entre un primer modernismo regido por un “Canon parnasiano” y otro posterior atento a un “Canon simbolista”. Aunque tras 1898 ambas tendencias poéticas compartiesen protagonismo en la mayoría de los países, una de ellas encarnaba ya un “modernismo fosilizado”, mientras que la otra impulsaba un “modernismo moderno”. Es decir, que si entendemos por modernismo la literatura que se orienta a la modernidad, durante un primer período a esta modernidad se llegaba por las vías del parnasianismo, como después se haría por las del simbolismo. Siempre a despecho de rezagados, despistados, epígonos y misoneístas²⁸.

²⁸ Para facilitar la organización de ambos bloques, dividimos sus contenidos por zonas geográficas – Caribe y Centroamérica, Sudamérica y España- y por países. Al final del trabajo, y tras los capítulos dedicados a extraer conclusiones y a listar las referencias bibliográficas, se incluye un apéndice con todas aquellas traducciones de textos parnasianos que hemos conseguido localizar en las letras hispánicas durante todo el proceso investigador.

2 Le Parnasse. La escuela parnasiana francesa

2.1 Pertinencia de la Escuela parnasiana

Catulle Mendès, en el texto que inaugura la historia del parnasianismo, *La Légende du Parnasse contemporain* (1884) negaba la existencia de una supuesta escuela parnasiana con el único objetivo de ensalzar la originalidad individual de todos sus miembros:

Beaucoup de personnes, dans une intention de dénigrement ou d'éloge, ont dit et imprimé que les Parnassiens avaient prétendu fonder une école. L'erreur est grande. Ils ont été un groupe, oui; une école, non. Attirés les uns vers les autres par leur commun amour de l'art, unis dans le respect des maîtres et dans une égale foi en l'avenir, ils ne prétendaient en aucune façon s'engager à suivre une voie unique. Divers les uns des autres, ils étaient bien décidés à développer leur originalité native d'une façon absolument indépendante²⁹.

François Coppée, a su vez, negó la pertinencia de una escuela parnasiana adjudicándole, paradójicamente, las características propias de una escuela literaria. Destacaba el poeta la unidad sociocultural del grupo parnasiano, su lucha por imponerse en el sistema literario de su tiempo bajo la batuta de maestros comunes –Gautier, Leconte de Lisle, Banville y Baudelaire–, y su reacción tanto de aquello que le precedía –románticos “improvisateurs désordonnés”– como de lo que vendría después –simbolistas “adeptes d'une musique confuse et de symboles obscurs”³⁰. Por su parte, otro parnasiano como Louis-Xavier de Ricard sancionaba rotundamente que “le Parnasse n'a pas été une école, pas même un cénacle”, y oponiendo al perfil heteróclito de los parnasianos la unidad de los simbolistas, que incluso contaron con un manifiesto, acabará contradiciéndose reconociendo la mayor homogeneidad de los poetas del *Parnasse*

²⁹ *La Légende du Parnasse Contemporain*. Brancart, Bruselas, 1884. Ed. facsímil Slatkine Reprints, Ginebra-París, 1983, pág. 19. A lo largo de esta obra, Mendès no se cansará de apuntar la inoperancia de las escuelas literarias: “A bien voir les choses, il n'y a point d'écoles en littérature, des malentendus tout au plus. Il y a les hommes qui ont du talent, et ceux qui n'en ont pas, voilà tout”. Algo más tarde, en 1902, volvería a incidir en tales conclusiones a lo largo de su *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*. Primero considera allí al Parnaso una “generación poética”, más tarde no duda en llamarlo “escuela” y finalmente rechaza esta idea, en su opinión, fomentada exclusivamente por la juventud simbolista con el fin de minimizar la originalidad y vigencia de la generación anterior. Cf. *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, pág. 113 y ss.

³⁰ Cf. Mortelette, Y. *Histoire du Parnasse*, pág. 371.

*contemporain*³¹. Menores reservas al respecto exhibió Léon Dierx, quien en 1909 rememoraba la historia de los parnasianos evocando una serie rasgos uniformes como el rechazo de una escuela anterior –la romántica-, el agrupamiento alrededor de varios referentes poéticos –Gautier, Baudelaire, Banville y sobre todo Leconte de Lisle-, y unas directrices estéticas comunes, “le culte désintéressé de la forme, (...) le souci de la langue, l’art supérieur, et une résistance systématique de la foule”³².

Tales reticencias, bien tardías por lo demás, ¿no respondían acaso a un claro ardid para sortear aquellas acusaciones de nocivo sectarismo y carencia de originalidad con que la juventud simbolista venía de nunciando al Parnaso durante las últimas dos décadas del siglo XIX? Precisamente, y a su tiempo, los mismos simbolistas reaccionarían de manera muy similar, negando cualquier cohesión ni pertenencia a escuela ninguna cuando de ello se les acusó³³.

En puridad, ha de considerarse al Parnaso una escuela poética surgida como reacción al estado de la lírica francesa en su período postromántico, un marasmo en el que vegetaban, sin solución de continuidad, la poesía intimista y elegíaca de los seguidores de Lamartine, la poesía utilitaria del romanticismo progresista y del realismo y la poesía bohemia y estafalaria del romanticismo grotesco, encarnada por un Petrus Borel. La Escuela –a partir de ahora así, en mayúsculas, para evitarnos cualquier confusión etimológica posible- poseía una unidad estética, intelectual, lingüística, generacional y sociocultural que con el tiempo hubo de imponerse a las particularidades individuales de cada uno de sus miembros, inevitables e ingénitas a cualquier manifestación artística de naturaleza grupal³⁴.

Su desarrollo diacrónico, por otra parte, conoció fases distintas. Tras la génesis del Arte por el arte en el seno del propio romanticismo y la obra fundacional de aquellos a quienes se entregó el título de maestros e impulsores de una nueva estética, el cenáculo parnasiano se conformó durante la década de 1860 desde una posición de vanguardia y con plena voluntad de imponerse en el sistema literario. Un período de ferviente actividad, de fundación de revistas y agrupamientos antológicos ante la incompreensión general de público y crítica oficial. A partir de 1870 sucede una fase marcada por el

³¹ *Petits Mémoires d’un Parnassien*, “Lettres Modernes”, Minard, Paris, 1967, pág. 143.

³² Recogido por Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 372

³³ Cf. Campa, L. “Le Symbolisme ou l’école qui n’existait pas”, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, pp. 49-68.

³⁴ Cf. Mateo Gambarte, Eduardo. *El concepto de generación literaria*. Síntesis. Madrid, 1996.

individualismo, por la búsqueda de autonomía de cada uno de sus miembros y la exploración de direcciones dispares dentro de un marco poético común. La década de 1880 se caracterizó por la consagración oficial de los principales poetas de la Escuela, y el final de este decenio y el siguiente vinieron marcados por un afán reaccionario de resistencia contra el simbolismo, el versolibrismo y todo aquello que pretendía dinamitar las bases de aquella estética establecida. A principios del siglo XX, la gresca entre parnasianos y simbolistas habría de apaciguarse, pues las nuevas generaciones rehuyeron decantarse de uno u otro lado. Así, los partidarios de ambos operaron desde entonces cierta aproximación y comprensión en base a la posición distanciada, más objetiva y clarividente, que el paso del tiempo dispone.

Entre los *Émaux et camées* de Gautier (1852) y *Les Trophées* de Heredia (1893) transcurrieron cuatro décadas en las que el parnasianismo influyó enormemente en el devenir literario francés y, por extensión, occidental. Durante diez años, desde la fundación de la *Revue fantaisiste* de Mendès (1861) hasta la publicación en volumen del segundo *Parnasse contemporain* (1871), la Escuela representó la modernidad, la vanguardia de la poesía. Después, durante tres lustros, entre la elección académica de Sully Prudhomme (1881) y la de Heredia (1895), el Parnaso hizo valer su consagración literaria para asegurarse un eminente lugar en la historia de las letras del siglo XIX, “le plus grand de nos âges lyrique et épique”, en opinión de Catulle Mendès³⁵.

2.2 La teoría del Arte por el arte y la escisión romántica

A la hora de abordar los orígenes de la poética parnasiana conviene detenerse en la génesis de la teoría del Arte por el arte, preconizada en Francia fundamentalmente por Théophile Gautier en su reacción contra el romanticismo ultrasubjetivo y utilitario. El Arte por el arte, pues, arranca del propio romanticismo en busca de una revalorización de sus condicionantes puramente estéticos, de la autonomía de la literatura a despecho de otra intención comunicativa ajena a sí misma.

Para un análisis de sus argumentos fundamentales podríamos retrotraernos a la filosofía alemana de la Ilustración, pues ya Immanuel Kant auspiciaba en sus escritos una toma de conciencia análoga afirmando que “la belleza es una finalidad sin fin”³⁶. Goethe

³⁵ *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, pág. 32

³⁶ Cf. Bousoño, C. *Teoría de la expresión poética*, pág. 85. En su *Crítica del juicio* (1790), Kant había defendido rotundamente la autonomía del arte, cuya finalidad no era otra que la de su goce en

tomó buena nota de los postulados kantianos para a su vez afirmar que la imposición de fines didácticos al arte obedecía a un “antiguo prejuicio”³⁷. Hegel, en su jerarquización de las artes, señalaba en el clasicismo grecolatino y, en concreto, en la escultura griega el paradigma de arte puro y de ideal de belleza fundado en su universalidad, su inmutabilidad, la adecuación de forma y fondo y la subjetividad exenta de desbordamientos sentimentales. Pensadores coetáneos y posteriores como Schelling, Lessing, Winckelmann o Mengs aprobarían, a grandes rasgos, las definiciones hegelianas, prefigurando así una concepción estética que devendría inmediatamente en el arte por el arte francés.

Aunque la expresión “el arte por el arte” aparecía ya, sin demasiada trascendencia, en el *Journal intime* de Benjamin Constant (1804), autor muy influenciado por Kant, fue Víctor Cousin con su eclecticismo filosófico de raigambre alemana quien propició el trasvase de dichas teorías a suelo francés. Cousin, tras familiarizarse en Alemania con las tesis idealistas de Kant y Hegel, proclamó en la Sorbona la esencia autónoma del arte durante varios cursos (1818-1921). Más allá de cualquier finalidad social, religiosa o moral, Cousin defendía abiertamente que “el único objeto del arte es la belleza”, un dogma que marcaría su labor pedagógica y los textos de su libro capital, *Du Vrai, du Beau, du Bien* (1837). En 1840 había sido nombrado Ministro de Instrucción pública, con lo cual su filosofía pasó a convertirse en la doctrina oficial de la Universidad, todavía vigente durante el Segundo Imperio con los profesores Pictet o Charles Levêque. La propia Academia premiaría en 1861 un ensayo de éste último regido por tal ideario, “La ciencia de la belleza estudiada en sus principios, sus aplicaciones y su historia”³⁸.

No resulta sencillo calibrar hasta qué punto influyó el eclecticismo filosófico de Cousin en el Arte por el arte en su materialización poética. Albert Cassagne ha negado

desinteresado placer estético. Vitor Manuel de Aguiar e Silva nos trazaba una línea genealógica de antecedentes tan antiguos como la propia expresión literaria, desde el poeta helenístico Calímaco, pasando por los trovadores provenzales hasta ciertos autores alemanes del XVIII anteriores a Kant, tal Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) o Karl Philipp Moritz (1756-1793). Aunque en puridad, según apunta luego, “la expresión *el arte por el arte* está relacionada con los cánulos románticos alemanes, especialmente los de Weimar y Jena, y con los estetas seguidores de Kant y Schelling: en efecto, aquella expresión parece surgir por primera vez en 1804, en el *Journal intime* de Benjamín Constant, a propósito de las doctrinas de Henry Crabb Robinson, discípulo de Schelling y exegeta de Kant”. *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1975, pág. 44 y ss.

³⁷ Recogido por Aguiar e Silva, *Ibidem.*, pág. 46.

³⁸ Cf. Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 77.

rotundamente que Gautier leyera a Schelling, a Hegel o a Cousin³⁹. La posible influencia pudiera deberse más bien a un contacto indirecto, a través de Gérard de Nerval, gran amigo de Gautier y buen conocedor de las ideas estéticas de los poetas alemanes. Por otra parte, Louis Ménard, estudiante de la Escuela Normal Superior, lugar en el que había ejercido su cátedra Victor Cousin, se había encargado de infundir en Leconte de Lisle el interés por la filosofía alemana.

Una serie de factores coyunturales contribuyeron igualmente a la reacción del arte por el arte con tra el romanticismo francés. La revolución de 1830 exacerbó las doctrinas literarias de sesgo progresista, impulsadas por Sainte-Beuve, Pierre Leroux, Nicolas Carnot o Lamennais con el beneplácito de sa nsimonianos, católicos liberales y teóricos socialistas, quienes rebajaban la poesía a mera consigna política. La industrialización, fenómeno que cambió la faz del sistema cultural, propició a su vez el nacimiento de una literatura de masas, prosaica y utilitarista, sométida, como cualquier producto comercial, a las leyes de la oferta y la demanda. El Arte por el arte, en tal contexto, habría de generar todos los recelos posibles, pues nada aportaba al progreso moral, social o económico del hombre moderno.

Sin embargo, antes de que el concepto y la propia expresión “el Arte por el arte” generaran un verdadero debate estético y literario, ya en 1829 Victor Hugo, en su “Préface” a *Les Orientales*, se había referido a este poemario como “ce livre inutile de pure poésie”, anticipando además varios derroteros por los que discurriría la praxis poética parnasiana⁴⁰. El poeta defendía la libertad y la fantasía creadora por encima de cualquier dogma preestablecido, y llevando más lejos sus consideraciones, anteponía el valor formal de la poesía a su contenido intelectual o anímico: “Il n’y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. (...) Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi”.

Hugo privilegiaba por vez primera en la poesía francesa el exotismo orientalista que ya había hecho las delicias del lector romántico en la prosa de Chateaubriand y Bernardin de Saint-Pierre, un orientalismo atento fundamentalmente al desarrollo de sensaciones e

³⁹ Cf. *La Théorie de l’art pour l’art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Ed. Seyssel. Champ. Vallon, 1997, pp. 72-73.

⁴⁰ Los grandes críticos de la época como Sainte-Beuve reafirmaron esta condición puramente estética de la obra: “Nulles poésies [que *Les Orientales*] ne caractérisent plus brillamment le clair intervalle où elles sont nées, précisément par cet oubli où elles le laissent, par le désintéressement du fond, la fantaisie libre et courante, la curiosité du style, et ce trône merveilleux dressé à l’art pur”. Recogido por Michel Brix en su “Introduction” a *Oeuvres poétiques complètes* de Gautier, pág. XXX.

imágenes plásticas, todo ritmo, forma y color, exento de agudos sentimentalismos o abstracciones trascendentales⁴¹. Todo ello provocó cierto rechazo en los medios oficiales de la época, y un crítico como Guizard, por ejemplo, se hacía eco en la *Revue Française* de esta escandalosa “nouvelle école” que auspiciaba un descarado “matérialisme poétique”, desligado de las grandes ideas del siglo⁴².

Con *Les Orientales*, obra totémica para los parnasianos, Hugo daba carta de naturaleza a toda la poesía artística del siglo XIX. Pasado el tiempo, cuando su alumno más aventajado, Gautier, llevaba hasta sus últimas consecuencias aquel “matérialisme poétique” y los literatos franceses se dividían entre partidarios del “Arte por el arte” o del “Arte por el progreso”, Hugo se decantaría por esta segunda opción: “Nunca he dicho: el Arte por el Arte; he dicho siempre: el Arte por el Progreso. En el fondo, es lo mismo (...) ¡Adelante! Ésa es la consigna del Progreso: el grito del Arte es el mismo. (...) Los pasos de la Humanidad son los mismos del Arte. Así pues, gloria al Progreso”⁴³. Paralela a sus propios avatares biográficos —exilio, cargos políticos, etc.—, asistimos a una evolución radical de Hugo hacia el arte social. Justo en el momento en el que estaba constituyéndose la Escuela parnasiana, el gran patriarca de la lírica francesa no dudaría en renegar absolutamente del Arte por el arte.

Junto a Hugo, otro de los grandes antecedentes románticos del Parnaso fue Alfred de Vigny, quien publicase en 1826 una colección de *Poèmes antiques et modernes*, a la búsqueda de una renovación de la epopeya romántica sirviéndose de temas históricos y bíblicos y procedimientos simbólicos y alegóricos. En sus escritos llegó a defender que era preciso “separar vida poética y vida política”, de ahí que una sección de la crítica lo haya considerado, dada su estoica altivez, más cercano al Arte por el arte de lo que estuvo nunca Hugo⁴⁴. Si para éste “el poeta no puede ir solo, es preciso que también el hombre se mueva. Los pasos de la humanidad son, por lo tanto, los pasos del arte.

⁴¹ A la lectura de obras como el célebre *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand, rebotante de evocaciones de paisajes y viñetas pintorescas, el propio Hugo sumaba en el “Préface” la influencia del contexto histórico en los temas de su obra. Así, las expediciones napoleónicas o la insurrección de los griegos contra los turcos (1820) habían despertado un gran interés por lo oriental tanto en la literatura como en el arte franceses del cual *Les Orientales* no podían sustraerse: “Les études orientales n’ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. (...) Jamais tant d’intelligences n’ont fouillé à la fois ce grand abîme d’Asie. Nous avons aujourd’hui un savant cantonné dans chacun des idiomes de l’Orient, depuis la Chine jusqu’à l’Égypte”.

⁴² Cf. Albouy, P. “Introduction” a Victor Hugo, *Les Orientales. Les feuilles d’automne*, pág. 8 y ss.

⁴³ Carta dirigida a Baudelaire el 6 de octubre de 1859, reproducida por Lydia Vázquez en su edición a *Baudelaire. Crítica literaria*, pp. 190-191.

⁴⁴ Cf. Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 85

Gloria al progreso”, para Vigny la Revolución Industrial y el consecuente progreso habían acabado con los verdaderos valores del hombre: “Pars courageusement, laisse toutes les villes, / Ne ternis plus tes pieds aux poudres du chemin, / Du haut de nos penses vois les cités serviles / comme les rocs fatals de l’esclavage humain” (“La maison du berger”)⁴⁵.

Vigny, romántico de la primera hora, nunca llegaría a adoptar las propuestas radicales de Gautier. Su preocupación por el destino de los hombres, su teoría expresiva cimentada en la inspiración y el didactismo que insufló a la mayor parte su obra lo mantuvieron a una prudente distancia del arte gautieriano. Aquellos *Poèmes antiques et modernes* trataron de aunar en pleno romanticismo dos directrices que en los años del Segundo Imperio se escindirían resueltamente, el Arte por el arte y el Arte por el progreso, a medio camino de los *Poèmes antiques* (1852) de Leconte de Lisle y los *Chants modernes* (1855) de Maxime du Camp.

Fue Théophile Gautier, por tanto, quien habría de sobrepasar la múltiples posibilidades poéticas de *Les Orientales* y de los *Poèmes antiques et modernes*, abanderando así una reacción contra la inmediata deriva romántica que Vigny y Hugo sugirieron mas no se permitieron llevar más lejos. En el prefacio a su poemario *Albertus* (1832), “un volume purement littéraire”, Gautier desliza una primera defensa del romanticismo artístico, en un momento de enorme preponderancia de la literatura comprometida con los temas políticos y filosóficos: “Il n’a aucune couleur politique; il n’est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore; il n’est rien, il ne s’aperçoit des révolutions que lors que les ballons cassent les vitres”. Burlándose de los escritores románticos, filántropos, “utilitaires, utopistes, économistes, Saint-simonistes et autres”, Gautier defiende que el arte es bello por inútil y que no tiene otro fin que sí propio, tal la pintura, la escultura o la música: “À quoi cela sert-il? –Cela sert à être beau.- N’est-ce pas assez? comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l’homme n’a pu détourner et depraver à son usage. En general, dès qu’une chose devient utile, elle cesse d’être belle. (...) L’art, c’est la liberté, le luxe, l’efflorescence, c’est l’épanouissement de l’âme dans l’oisiveté. –La peinture, la sculpture, la musique ne servent absolument à rien”.

Hacia 1830, el romanticismo había experimentado una suerte de cisma que daría lugar a tres modalidades diferentes: una intimista, una social y filosófica y una pintoresca y artística. El romanticismo intimista, expresión de las emociones e inquietudes del yo

⁴⁵ Recogido por Rosa de Diego, *Antología de la poesía romántica francesa*, pág. 12

lirico, proseguía la corriente inaugural de l movimiento, cuyo arquetipo encarnaban las *Méditations poétiques* (1820) de Lamartine y que contaba con un número de lectores inagotable, fundamentalmente jóvenes y mujeres. Sus máximos exponentes, además del propio Lamartine, fueron los Béranger, George Sand y principalmente Alfred de Musset. El mismo año cuando Gautier publicaba *Albertus* (1832), Musset, en su célebre poema “Namouna”, entendía la creación poética un puro desahogo subjetivo del autor: “Sachez-le, - c' est le coeur qui parle et qui soupire / Lorsque la main écrit, - c' est le coeur qui se fond; / C' est le coeur qui s' étend, se découvre et respire / Comme un gai pèlerin sur le sommet d'un mont. / Et puissiez-vous trouver, quand vous en voudrez rire, / A dépecer nos vers le plaisir qu'ils nous font!”.

Este intimismo *larmoyante* fue juzgado “egoísta”, incluso “reaccionario”, por los defensores de una poesía social y humanitaria, contrarios también al esteticismo o puro por motivos análogos⁴⁶. Los estetas, llamados “sensualistas”, adalides de una lírica de lo visible, lo empírico, lo plástico, se agruparon en torno a *Les Orientales* y al entusiasmo de catecúmeno de Théophile Gautier. Sin embargo, las teorías sansimonianas del Arte por el progreso acabarían imponiéndose, bramando contra el esteticismo o sensual y arrastrando al grueso de la juventud romántica, en tanto que Gautier seguiría su propio y singular camino. Con el paso del tiempo ningún romántico, ni siquiera Hugo, trataría ya de emular el arte de *Les Orientales*, mas la mecha había prendido, y aparte de Gautier, la obra contó con algunos jóvenes devotos que recién nacían al mundo de las letras. Leconte de Lisle, en su discurso de recepción en la Academia Francesa, recordaba así la importancia que la obra primiza de Hugo tuvo en sus años de formación: “Ces beaux vers, si nouveaux et si éclatants, furent pour toute une génération prochaine une révélation de la vraie poésie. Je ne puis me rappeler, pour ma part, sans un profond sentiment de reconnaissance, l'impression soudaine que je ressentis, tout jeune encore, quand ce livre me fut donné...”⁴⁷.

En el prefacio de *Mademoiselle de Maupin* (1835) Gautier radicalizó aún más sus ideas sobre la autonomía de la literatura, esgrimiendo un verdadero manifiesto del Arte por el arte que haría fortuna en su tiempo:

⁴⁶ Uno de los llamados “poetas sociales”, H. Fortoul, tachaba al arte puro de “reaccionario”, a la vez que atacaba a Hugo por haber apadrinado con *Les Orientales* la nueva escuela de sensualistas que lo trabajaban. Lamennais, por su parte, consideraba que “el arte por el arte es absurdo porque ningún arte deriva ni subsiste de sí mismo”; para Proudhon “el arte independiente es egoísta”, mientras que en opinión de Ulbach “El arte debe ser ante todo útil”. Cf. Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 90 y ss.

⁴⁷ Cf. Vincent, F. *Les parnassiens*, pág. 14 y ss.

Non, imbéciles, non, crétins et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine, (...) un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès. (...) Je voudrais bien savoir d'abord ce que veut dire précisément ce grand flandrin de substantif dont ils truffent quotidiennement le vide de leurs colonnes, et qui leur sert de schibolèth et de terme sacramental: -Utilité; quel est ce mot, et à quoi s'applique-t-il? (...) Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid; car c'est l'expression de quelque besoin; et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvreté et son infirmité. – L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. Moi, n'en déplaise à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire. (...) Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen, pour voir un tableau authentique de Râpale, ou une belle femme nue. (...) L'occupation la plus saine à un homme policé me paraît de ne rien faire (...) car la jouissance me paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde.

Consciente de la ruptura que suponía respecto a su época, y a diferencia de Hugo, el de Tarbes, “transfugue du romantisme”, como lo apelaría Brunetière, reivindicó en todo momento el padrinazgo del Arte por el arte⁴⁸. Una teoría que, por lo tanto, no debe considerarse propiamente romántica, sino una solución al romanticismo, tanto a su derivación social y humanitaria abrazada tras los sucesos de 1830 por Hugo o Lamartine, como a la perpetuación del egotismo, del cultivo del yo lírico *ad nauseam*, prolongada por Alfred de Musset.

El contexto histórico que tras el triunfo revolucionario de 1830 propiciaría el desarrollo del Arte por el progreso, habría de fomentar luego el Arte por el arte tras la dura represión de la revolución de 1848, la censura y el advenimiento del Segundo Imperio (1852-1870). Acto seguido verán la luz las obras fundamentales de los grandes maestros del Parnaso, de los tetrarcas de la Escuela; una serie de libros en los que se prefiguran definitivamente todas las directrices poéticas que habrían de confluir luego en las tres ediciones del *Parnasse contemporain*: en 1852 se imprimen *Émaux et camées* de Gautier y *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, y en 1857 *Les Fleurs du mal* de Baudelaire y las *Odes funambulesques* de Banville. Entre medias, Gautier, el mayor y el más admirado e imitado, se convierte en el director de la revista *L'Artiste* (1856), órgano oficioso de aquella reforma donde colaboraron los unos y los otros. Su

⁴⁸ Cf. Castex y Surer, *Manuel des études littéraires françaises. XIX siècle*, pág. 140

“Introduction”, declaración de intenciones publicada el 14 de diciembre de ese año, no pudo ser más explícita al respecto: “Nous croyons à l’autonomie de l’art; l’art pour nous n’est pas le moyen, mais le but. (...) Nous n’avons jamais pu comprendre la separation de l’idée et de la forme...”⁴⁹.

2.3 Formación de la Escuela parnasiana. Cenáculos, salones y revistas

Con la imposición de un nuevo sistema literario, y silenciados, moribundos o en el exilio los grandes románticos, la juventud literaria del Segundo Imperio se congrega en torno a los valores del Arte por el arte y el magisterio de los Gautier, Banville, Leconte de Lisle y Baudelaire. El propio Gautier nos la describiría como “una banda de jóvenes poetas de última hora, que sueñan, buscan, ensayan, trabajan con toda su alma y toda su fuerza, y tienen, al menos, el mérito de no desesperar de un arte que el público parece abandonar. Sería muy difícil caracterizar (...) la manera y el tipo de cada uno de estos jóvenes escritores, cuya originalidad no está aún bien distinguida de las primeras incertidumbres. Algunos imitan la serenidad impenetrable de Leconte de Lisle, otros la amplitud armónica de Banville, éstos la austera concentración de Baudelaire...”⁵⁰.

Esta banda de jóvenes poetas, bohemios y rebeldes distinguidos por “la témérité des opinions, et par l’impertinence aussi de l’attitude”, estaba encabezada por el más avisado de todos, Catulle Mendès, bordelés asentado en París desde 1859⁵¹. En su domicilio, Mendès acoge y alienta a todos los futuros miembros de la Escuela, forjando unos lazos de amistad y fidelidad que no habrán de romperse nunca, cosa no siempre habitual tratándose de autores de la misma generación. En aquel cenáculo se gesta la *Revue fantaisiste* (1861), “premier journal parnassien”, cuyo fundador y director, el propio Mendès, se consolidaba así como el auténtico jefe de filas de una nascente Escuela o “génération poétique”: “Il arriva (...) que quelques jeunes hommes, sans relations personnelles, d’ailleurs, avec les maîtres qu’ils s’étaient plus tard, s’avisèrent de croire en la poésie et en la beauté. Par l’enfant de dix-sept ans que j’étais alors fut fondée. [La *Revue fantaisiste*] s’orienta vers tout ce que l’art pouvait avoir d’extrême et

⁴⁹ Cf. Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 93

⁵⁰ *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*. Traducción y notas de J. Núñez del Prado. Iberia. Barcelona, 1960, pág. 225.

⁵¹ Cf. *La légende du Parnasse contemporain*, pág. 90.

de nouveau. En somme, ce fut en cette hasardeuse et généreuse publication que commença le groupement d'une nouvelle génération poétique"⁵².

A la *Revue Fantaisiste* de Mèndes le sucedería *Le boulevard* (1861-1863), donde aquella juventud se declaraba abiertamente partidaria de Leconte de Lisle mientras rechazaba los ideales progresistas de Hugo, si bien el flamante autor de *Les Misérables* nunca dejaría de ser venerado por *Les Orientales*. La *Revue nouvelle* (1863-1864) vería un recrudecimiento del enfrentamiento entre los prosélitos de *Les Misérables* y de los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, obras publicadas el mismo año de 1862. El relevo lo tomó la *Nouvelle revue de Paris* (1864-1865), en cuya nómina de colaboradores desfilan prácticamente todos los poetas parnasianos.

A raíz, por tanto, de la publicación de los *Poèmes barbares*, Leconte de Lisle se convierte en el epicentro de aquella juventud poética. A ello contribuyó sin duda el elogio que Baudelaire le dedicara en la *Revue fantaisiste*, cuyo ejemplo siguieron los jóvenes —y los maestros como Gautier— consagrándole múltiples reseñas y homenajes. Desde ese momento Leconte de Lisle, un tanto reticente al principio, les corresponderá publicando poemas en sus revistas y aceptándolos en su salón.

Los primeros jóvenes que en 1863 formaron parte de las reuniones poéticas celebradas alrededor del maestro fueron Léon Dierx y Georges Lafenestre, a los que en seguida se sumaron Heredia, Sully-Prudhomme, Mèndès, Coppée, Glatigny, Verlaine, Mallarmé o Armand Silvestre. El salón, sin duda, funcionaba como escuela: Lisle leía sus poemas y comentaba los de sus alumnos. Ante lo efímero de las revistas, y aconsejados por el maestro, algunos de los poetas del salón se lanzaron a recoger sus versos en volúmenes: *Philoméla* de Catulle Mèndès (1863), *Les espérances* de Lafenestre (1864), *Poèmes et poésies* de Léon Dierx (1864) o *Les flèches d'or* de Glatigny (1864) aparecieron todos escritos a la sombra de Leconte de Lisle y a él dedicados. Aunque no dejen de percibirse los ecos de Banville y Baudelaire, la otra gran influencia común fue la de Gautier, cuyos *Emaux et camées* orientan gran parte de la métrica y los temas y motivos presentes en todos estos volúmenes originados en aquel salón.

La formación de la Escuela parnasiana y de su programa estético es ya un hecho a esas alturas, consignada en la camaradería, el apoyo, las buenas críticas, los elogios y las dedicatorias que se consagran unos miembros a otros. Son años de bohemia y a mitad entre los parnasianos, entre quienes destacaba otro colaborador de la *Revue fantaisiste*,

⁵² Mèndès, C. *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, pág. 112 y ss.

Emmanuel des Essarts, vivaz promotor de reuniones y lecturas poéticas en cafés y restaurantes.

Otro bando distinto, conformado por jóvenes literatos de signo progresista, se agrupó en torno a la figura de Louis-Xavier de Ricard, quien fundó en marzo de 1863 la *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique*. Su ideario, cercano al anarquismo, rechazaba categóricamente el Arte por el arte, estética considerada a todas luces contrarrevolucionaria. Sin embargo, poco después tendríamos a Louis-Xavier de Ricard, por influjo de su amigo Sully-Prudhomme, abrazando las teorías parnasianas y organizando su propio salón, entre cuyos asistientes más asiduos se encontraban Catulle Mendès, Coppée o Heredia.

Sully-Prudhomme, reacio en un principio al Arte por el arte, publicó en marzo de 1865 su primera obra, *Stances et poèmes*, en la cual, más que los ecos de Leconte de Lisle, se perciben con claridad los de Gautier y los del romanticismo, si bien muchas de las dedicatorias del libro iban dirigidas a aquellos jóvenes que había conocido en el salón del autor de los *Poèmes barbares*. Louis-Xavier de Ricard seguiría los pasos de su influyente amigo en su segundo poemario, *Ciel, rue et foyer*, publicado aquel mismo año y que tendría el honor de ser el primero salido de las prensas de Alphonse Lemerre, gran bienhechor de la Escuela. Así, *Ciel, rue et foyer* alterna poesía social, espigada de su *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique*, y poesía parnasiana de flamante cuño. Sin duda alguna, la posición antitlerical de Leconte de Lisle contribuyó a que Ricard se convenciera de la posibilidad de aunar un Arte por el arte y un arte combativo.

Como bien nos señala Yann Mortelette, a quien seguimos a lo largo de estas páginas, una de las fechas a tener en cuenta respecto a la cohesión de la Escuela parnasiana fue la del dos de noviembre de 1865, cuando Louis-Xavier de Ricard fundó la revista *L'Art*, fiel homenaje a Gautier y a su arte poética. En palabras de Mortelette, se trataba de “un instrument d’organisation interne au nouveau mouvement poétique, plutôt qu’un moyen de faire découvrir ses œuvres”⁵³. Todos sus colaboradores, desde el propio director a Paul Verlaine –quien, por otra parte, había publicado su primera composición en la *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique*- se proclamaban en sus páginas prosélitos del Arte por el arte y de una poética formalista e impasible, en la estela de los maestros del Parnaso y contraria al enfoque social de Víctor Hugo.

⁵³ *Op. cit.*, pág. 61.

Por aquellos días acaecerá otro hecho importante para la definitiva conformación de la Escuela, el “affaire d’Henriette Maréchal”. En diciembre de 1865, y a propósito de la tercera representación del drama *Henriette Maréchal* de los hermanos Goncourt, cuyo prólogo en verso firmaba Gautier, un nutrido grupo de estudiantes de la bohemia republicana silbó y boicoteó la lectura de él mismo, juzgando que se trataba de una manifiesta imposición del Imperio y que la despolitización del Arte por el arte actuaba en connivencia con los poderes fácticos.

Ello provocó inmediatamente la movilización de los admiradores de Gautier y los Goncourt, en lo que puede considerarse la primera reunión de la juventud parnasiana al completo fuera del ámbito de las revistas y los salones. Con un claro afán propagandístico, los poetas de *L’Art* se escusaron en aquella acción para reafirmar en público su unidad social, ideológica y literaria, pues, en el fondo, aquel drama no se correspondía con el espíritu de la Escuela, y fueron los propios parnasianos quienes, consumido el fuego, lo criticaron ferozmente. El “affaire d’Henriette Maréchal”, una suerte de “batalla de Hernani” parnasiana, significó un paso hacia adelante en la conquista del reconocimiento público, justo antes de la publicación de *Le Parnasse contemporain*, el decisivo acontecimiento fundacional de la Escuela.

2.4 De la bohemia a la Academia: Las tres ediciones de *Le Parnasse contemporain* (1866, 1871, 1876)

La primera edición de *Le Parnasse contemporain* se gestó entre octubre de 1865 y enero de 1866 con la intención de darle continuidad al proyecto de la revista *L’Art*, cuyo escaso número de suscriptores dificultaba su financiación. Inicialmente, *Le Parnasse contemporain* fue concebido como un periódico en verso, pura transformación de *L’Art*, y sólo con posterioridad se decidió darle el carácter de una antología colectiva. La dirección fue en principio asumida al alimón por Catulle Mendès y Louis-Xavier de Ricard, pero la rivalidad entre ambos a la hora de supervisar la antología definitiva aceleró el final del proceso de publicación sin que se cumplieran los objetivos que se habían planteado en un principio.

La composición del primer *Parnasse contemporain* plantea el problema de su representatividad respecto a lo que en puridad fue la Escuela. La obra se abre con cinco poemas de Gautier, cuyo lugar honorífico declara la importancia que para los

parnasianos tenía el padre del Arte por el arte ⁵⁴. Esta primera entrega se cerraba con un poema de Banville y cinco sonetos de Heredia que ilustraban a la perfección el nuevo arte poético parnasiano. La segunda entrega, por su parte, estaba íntegramente reservada a Leconte de Lisle y la quinta a Baudelaire, poetas fundamentales para la juventud. Sin embargo, a partir de la decimocuarta entrega la cohesión y el valor literario de la obra se resienten considerablemente, y sólo la última se esforzará por corregir la mediocridad de sus precedentes con la exclusiva inclusión de los poetas más representativos de la Escuela. Esta última entrega significaba un compendio de todas las anteriores y por lo tanto de un parnasianismo unitario, pese a los imperativos editoriales y comerciales impuestos por Alphonse Lemerre a una antología en la que se incluyó a autores que estéticamente nada tenían que ver con las directrices originales planteadas por Mendès y Ricard.

En cuanto al capítulo inevitable de las ausencias, caben destacarse las de Hugo, Lamartine, Musset, Vigny, Saint-Beuve y sus seguidores, es decir, los románticos intimistas y progresistas, un hecho que corrobora que *Le Parnasse contemporain* pretendía mostrar algo más que un simple panorama de la poesía francesa a la altura de 1866: en palabras de Louis-Xavier de Ricard, supuso “l’affirmation la plus radicale de ce qu’on a voulu appeler l’*École parnassienne*”⁵⁵. En su conjunto, la obra desarrolla todas las tendencias expresivas, temáticas y formales que se habían ido gestando en las efímeras revistas de los años anteriores, y si no consiguió atraer la atención general de la crítica ni consagrar a las grandes figuras del movimiento, al menos cedía un nombre, *Le Parnasse*, a los manuales de historia de la literatura francesa.

La librería Lemerre se convirtió, en los años sucesivos, en el cuartel general de los poetas parnasianos. Lemerre, pese a contribuir a lo heterogéneo y desigual de la antología, representó para los poetas de la Escuela el editor potencial de todas sus publicaciones individuales, en una época en la que la mayoría de los librerías y empresarios eran reticentes a la impresión de versos de autores noveles. A grandes rasgos, Lemerre fue para los jóvenes de la Escuela lo que Auguste Malassis para los

⁵⁴ Gautier correspondió a dicho honor reseñando este primer *Parnasse contemporain* con palabras que sin duda hicieron la delicia de los jóvenes poetas: “por bajo de las glorias consagradas, hay poetas que tienen talento y hasta genio, y cuyos versos, si pudieran salir de la sombra, soportarían la comparación con trozos célebres perpetuamente citados. Cantar para sordos es una ocupación melancólica, pero los poetas actuales a ella se resignan; aunque perfectamente seguros de no ser oídos, continúan rimando para ellos. (...) El tono de [*Le Parnasse contemporain*] es enteramente moderno y representa, muy justamente, el estado actual de la poesía”. *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*, pp. 222-223.

⁵⁵ Recogido por Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 184.

cuatro maestros del Parnaso, de quienes había editado, entre 1857 y 1862, nada más y nada menos que *Odes funambulesques*, *Ametistes* y las poesías con pletas de Banville, *Poèmes barbares* y las poesías con pletas de Leconte de Lisle; dos ediciones de *Les fleurs du mal* de Baudelaire y los *Émaux et camées* de Gautier.

Más allá de su escasa relevancia, el primer *Parnasse contemporain* materializó un esfuerzo general por rehabilitar la poesía a fines del Segundo Imperio. Poco antes de la salida del segundo *Parnasse contemporain* sucedió, sin embargo, un hecho muy importante para el devenir del Parnaso: nos referimos al abrumador éxito de la comedia *Le Passant* de François Coppée, primera tentativa dramática de uno de los jóvenes poetas de la Escuela. Su estreno –y el de Sarah Bernhardt, que allí representó su primer papel– la noche del 14 de febrero de 1869 se saldó con un triunfo histórico. Coppée pasó rápidamente del anonimato a la gloria de las letras francesas, y *Le Passant* consiguió lo que no pudo *Le Parnasse contemporain* de 1866: atraer la atención de la crítica y el público hacia la joven poesía parnasiana, predisponiéndolos a su favor poco antes de que apareciera el segundo *Parnasse contemporain*.

La primera de las doce entregas que componen esta segunda antología vio la luz el veinte de octubre de 1869, aunque su publicación en volumen tuvo que esperar hasta la primera quincena de julio de 1871, debido a la guerra franco-prusiana del 70 y a los sucesos de la Comuna de París. En cuanto a su morfología, y mientras que el primer *Parnasse Contemporain* se había acortado respecto al proyecto original, el segundo se alargó: comprende nada menos que cincuenta y seis colaboradores repartidos en un volumen de cuatrocientas páginas, un tamaño que puede explicarse, además de por cuestiones lucrativas, por el creciente interés de la crítica respecto a la Escuela parnasiana.

El segundo *Parnasse contemporain* resultó mucho más ecléctico y por ello más representativo de lo que fue la estética de la Escuela, dando cabida no sólo a poetas románticos y lamartinianos, también a una cierta politización y dimensión contestataria. Pese a ello, conservaba en lo formal las características distintivas del primero, privilegiando el verso alejandrino y el empleo de sonetos y otras estructuras fijas de breve extensión. Igualmente prevalecen todavía las dos tendencias poéticas más importantes del Parnaso: la épica de Leconte de Lisle y la fantasista y funambulesca de Banville. Designado como jefe de la Escuela por Gautier, Leconte de Lisle reemplaza a éste a la cabeza de la antología, mientras que el propio autor de los *Émaux et camées*

quedaba relegado a la novena en tregua. A la épica de Leconte de Lisle se adscriben la mayoría de los versos de Mendès, Heredia y los sonetos de Louis Ménard, mientras que Glatigny será quien presente mayor influjo banvillesco. La influencia de Baudelaire declinó tras su muerte (1867), aunque puede rastrearse aún en algunas piezas de Léon Dierx.

Sin duda, los poemas más representativos del segundo *Parnasse contemporain* fueron “Qaïn” de Leconte de Lisle y “Poème d’Hérodiade” de Mallarmé: el primero, una muestra del arte épico del parnasianismo en todo su esplendor, mientras que el segundo inaugura plenamente el simbolismo mallarmeano, abriendo una vía rupturista en el seno de la Escuela. Ambos poemas encarnan ejemplos emblemáticos de las dos principales corrientes que suceden en Francia al romanticismo.

En cuanto a la recepción del segundo *Parnasse contemporain*, podemos afirmar que a grandes rasgos tuvo buena prensa. Sin embargo, y aunque gozó de mejor acogida que el primero, no fue mejor comprendido, y mientras los republicanos exageraban los signos de politización que allí se columbraban, motivados por la guerra de 1870 y la Comuna, la crítica seguía repitiendo una sarta de contrasentidos cuando tocaba indagar en los presupuestos del Arte por el arte, negando la originalidad del Parnaso y adscribiéndolo a cualquiera de las corrientes del romanticismo.

La guerra contra Prusia había estallado el 19 de julio de 1870, finalizando con la batalla de Sedan el 2 de septiembre del mismo año. Su eclosión interrumpió la publicación del segundo *Parnasse contemporain* a la vez que estimuló el compromiso patriótico de los partidarios del Arte por el arte, cuyos esfuerzos se dirigieron en aquel contexto a una defensa activa del París sitiado. Los hechos históricos contribuyeron a que el movimiento cambiara temporalmente de fisonomía, aunque gracias a los salones literarios, las revistas y las publicaciones colectivas el grupo siguió conservando su cohesión una vez que las aguas volvieron a su cauce.

La proclamación de la III República apenas mereció atención en el seno del Parnaso, y durante los años de posguerra, el retorno a las formas y a los temas propios del Arte puro demuestra que nuestros poetas nunca traicionaron sus ideales estéticos, a despecho de la orgullosa y transitoria reacción nacionalista contra el invasor germano.

La mayor parte de las obras publicadas en esta época -la mayoría de escasa relevancia- retoma los puros dogmas parnasianos de antes de la guerra, el virtuosismo formalista - *Trente-six ballades joyeuses* (1873) y *Princesses* (1874) de Banville-; la épica

historicista y el exotismo - *Les récits et les élégies* (1876) de Coppée, *Contes épiques* (1872) de Mendès...-. La analogía entre el parnasianismo anterior y el posterior a la guerra pone en duda la idea de una desaparición del Parnaso tras los sucesos de 1870. Más que una división estética del grupo parnasiano, lo que se dio fue una división social y política de algunos de sus miembros. Se ha sobrevalorado, pues, la influencia del conflicto en el devenir de la poesía parnasiana. Nacidos alrededor de 1840, los jóvenes militantes del *Parnasse contemporain* de 1866 ya entraban en la treintena con la década de los 70. Menos escandalosos, más maduros y experimentados en el mundillo literario, todos comienzan a hacerse un nombre y a ocupar diversas funciones en la sociedad: periodistas, dramaturgos, bibliotecarios y otros muchos empleos relacionados con el Ministerio de Cultura. Otros, como Louis-Xavier de Ricard, incluso abandonan la literatura para dedicarse de lleno a la política, pero éste será un caso anecdótico en el seno del grupo. La estrategia colectiva del Parnaso, al tiempo que encumbraba a sus mejores poetas, cede el relevo a las propuestas individuales. Coppée centra sus esfuerzos en el teatro y en la lírica realista. Sully-Prudhomme se decanta definitivamente por la poesía reflexiva y el ensayo filosófico. Mendès se entrega febrilmente a todos y cada uno de los géneros. Y otros como Verlaine y Mallarmé rompen definitivamente con la Escuela rumbo al porvenir simbolista...

A pesar de tan significativas deserciones, los salones y las revistas parnasianas siguieron sucediéndose durante los primeros años de la III República. En este sentido destacó *La Renaissance littéraire et artistique* (1872-1874) de Émile Blémont, la primera revista en la que colaboraron tras la guerra todos los parnasianos, tanto los maestros –Lisle, Banville, Gautier– como los más aventajados discípulos –Coppée, Dierx, Heredia o Mendès-. Aunque los participantes ya no fuesen exactamente los mismos que ocho años atrás, Leconte de Lisle, por su parte, retomó sus lecturas poéticas en otoño del 71, al tiempo que la librería de Alphonse Lemerre volvía a convertirse en el lugar de reunión predilecto.

Pese a todo, tras la guerra y la Comuna un cisma inevitable se produce en el seno de la Escuela. A su regreso a París, la controvertida escritora Nina de Villard, que había colaborado en el segundo *Parnasse contemporain* con algunos poemas, retomaba en el verano de 1874 su célebre salón literario, del que había formado parte en un principio toda la juventud parnasiana. Pero en 1874 algunas cosas habían cambiado radicalmente: la mayoría de los parnasianos se había opuesto a la Comuna, un hecho que Verlaine y

otros poetas revolucionarios encajaron como una traición imperdonable. Y a lo político se sumaba lo estético, pues muchos de los autores que ahora frecuentan el salón de Nina de Villard –su amante Charles Cros, Mallarmé, Germain Nouveau, Verlaine o el joven Rimbaud– comienzan a romper ostentosamente con la poética parnasiana para inaugurar otras direcciones más vanguardistas. En el momento de la tercera edición del *Parnasse Contemporain*, del que serían excluidos Verlaine, Mallarmé y Cros, el salón se volvió definitivamente hostil para con la Escuela.

A raíz de un artículo de Charles Cros en la *Revue du monde nouveau littéraire, artistique et scientifique* (marzo de 1874), donde criticaba y satirizaba con agudeza contra el Parnaso – “votre versification est banale; votre esthétique lâchée”⁵⁶–, las hostilidades no harían más que recrudecerse. Codo con codo con algunos románticos, la joven vanguardia se constituyó en un grupo activo, los “Vivants”, fundado a finales de 1875 por jóvenes nacidos entre 1849 y 1855, es decir, una década menores que sus adversarios parnasianos. Adscritos al naturalismo, su jefe de filas fue Jean Richepin, que en diversos artículos venía denunciando abiertamente al Parnaso como una escuela de poesía muerta: “Quant aux Parnassiens, fils du Romantisme comme les vers sont fils du cadavre, ils regardent trop le bout de leur nez ou le trou de leur nombril pour voir l’horizon, et ils ont pris à cet exercice l’habitude de loucher”⁵⁷.

Frente a la bohemia y el malditismo del círculo de Nina de Villard y de los “Vivants”, en el momento de gestación del tercer *Parnasse contemporain* el estatus social de los principales parnasianos había mejorado considerablemente. No sólo ocupaban puestos importantes en el funcionariado y en el profesorado: también recibían condecoraciones y títulos oficiales. Leconte de Lisle fue nombrado caballero de la Legión de Honor en 1870, año en que también fue propuesto Banville. Coppée recibió el título en 1876. Por lo tanto, a las diferencias estéticas entre unos y otros se sumarían también las socioeconómicas.

Por fin el 16 de marzo de 1876 vio la luz el tercer *Parnasse contemporain*, publicado, a diferencia del de 1866 y el de 1871, directamente en un volumen independiente. El orden alfabético que regía la ordenación de sus colaboradores reflejaba su orientación puramente antológica, más allá de férreos criterios estéticos, lo cual venía a agravar el eclecticismo de las anteriores entregas. Las relaciones personales del editor Lemierre con

⁵⁶ *Ibidem.*, pág. 312

⁵⁷ *Ibidem.*, pág. 326

los poetas eran cada vez más tensas. Si las dos primeras series del *Parnasse contemporain* habían sido elaboradas por el grupo parnasiano reunido alrededor de su librería, esta vez el editor era quien manejaba dictatorialmente los hilos del proyecto, instaurando para ello un comité anónimo que dirigiera la publicación. Dicho comité, formado por Banville, Coppée y Anatole France, se mostró poco riguroso y muy parcial en los criterios de selección: caprichos y cambios de última hora respecto a los posibles colaboradores, recomendaciones personales e intereses publicitarios inclinaban la balanza a favor de un nombre o de otro. De todas las decisiones habría de tomar, sin duda la más polémica se atribuye a la exclusión de Charles Cros, Verlaine y en mayor medida Mallarmé. El hermetismo de su poesía era percibido por el comité como una manifiesta desviación de los principios del Parnaso: así, la apreciación de Banville a propósito de “L’Improvisation d’un faune” testimonia el recelo de un parnasiano para con un arte poético que no termina de comprender: “Doit, je crois, être admis, en dépit du manque de clarté, à cause des rares qualités harmoniques et musicales du poème”. Anatole France, por su parte, y tras convencer a Coppée en este sentido, se mostraría aún más radical en sus juicios: “On se moquerait de nous!”⁵⁸.

Diferencias estéticas, personales y económicas contribuyeron a que este tercer *Parnasse contemporain* fuera a su vez el último. Por otra parte, el carácter francamente reaccionario de la dirección editorial de l proyecto contrastaba con los impulsos renovadores de los poetas excluidos y del grupo cada vez más nutrido de sus seguidores. Lo nuevo, lo polémico y lo interesante no orbitaba ya alrededor del Parnaso, sino de sus disidentes, cabecillas del simbolismo y del decadentismo.

Durante las dos décadas de 1880 y 1890, un buen número de poetas parnasianos se fue haciendo con el control de la prensa, atrayendo así la atención del gran público hacia las obras de la Escuela. A medida que su posición se consolidaba, algunos como Coppée, Leconte de Lisle, Banville o Méndès viraron hacia la dramaturgia, lo cual acabaría abriéndoles las puertas de la Academia Francesa: a Sully Prudhomme en 1881 y a Coppée en 1884. Leconte de Lisle, que sustituía a Víctor Hugo, tuvo que esperar hasta 1886, mientras que Heredia sería elegido en 1894. En cuanto a Banville y Léon Dierx, ambos renunciaron a tal honor pese a ser solicitados en varias ocasiones.

⁵⁸ Recogido por Michel Décaudin en el *Préface* a su *Anthologie de la poésie française du XIX siècle*, pág. 15.

Aunque *Le Parnasse contemporain* de 1876 fue el último ello no significó el final de los proyectos colectivos del grupo. En 1893, el rotundo triunfo de *Les Trophées* de Heredia motivó que una buena parte de la juventud poética francesa orientara sus versos hacia el Parnaso. Es to, sumado a las divisiones en el seno de los cenáculos decaden tes y simbolistas incitaron a Lem erre a proyectar una cuarta edición de *Le Parnasse contemporain*. Los prospectos y anuncios lanzados por el editor con respecto a una frustrada cuarta antología parnasiana evidencian unos objetivos bien claros: consagración de la Escuela y desacreditación del simbolismo y de las nuevas corrientes de “infieles”. Sin duda el cuarto *Parnasse* hubiera presentado mayor fidelidad con los dogmas de la Escuela que el tercero y el segundo, pues el auge del decadentismo y del simbolismo reactivó su espíritu doctrinal y su sentimiento de unidad estética. La polémica entre Lemerre y Mallarmé, quien proyectó contrarrestar este proyecto con una -también fallida- *Anthologie des poètes nouveaux*, reavivaba una rivalidad que, en el fondo, carecía ya de sentido para los jóvenes poetas que comenzaban a frecuentar los salones parnasianos –Émile Verhaeren o Henri de Régnier-, cuya posición tendía a asimilar y amalgamar aspectos de una y otra estética. La muerte de Leconte de Lisle, en julio de 1894, aplazó el proyecto de un cuarto *Parnasse* hasta 1896, cuando Mallarmé fue elegido “Príncipe de los poetas”. Sin embargo, Lemerre no contaría ya con el apoyo de la mayoría de los parnasianos, quienes, abanderados por Mendès, se negaron a participar en un proyecto hostil para con su viejo amigo Mallarmé.

Durante los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, la unidad social de la Escuela parnasiana aún se mantendría vigente, fomentada por los múltiples salones, banquetes y veladas honoríficas que se disp endiaban unos poetas a otros, sobre todo cuando se daba la ocasión de celebrar algún triunfo social o literario. Sus pequeñas divergencias nunca rompieron una amistad basada en un ideal artístico común, y hasta el final de sus días, conforme iban falleciendo, todos los parnasianos se fueron rindiendo honores, perpetuando así en la memoria literaria francesa los viejos paradigmas de la Escuela del Arte por el arte.

2.5 La nómina del Parnaso

Las diferentes relaciones de poetas parnasianos que la crítica ha elaborado a lo largo del tiempo han seguido unos criterios de selección a veces arbitrarios, a veces demasiado restrictivos. Algunos basaron su nómina en los catorce poetas que colaboraron en las

tres ediciones de *Le Parnasse contemporain*. Otros se han regido por un análisis sociológico del movimiento, concibiendo el Parnaso como la expresión de un grupo sociocultural preexistente. El punto de vista lingüístico y los procedimientos estilísticos también han servido para configurar una nómina de la Escuela.

Sin embargo, y como acertadamente señala Yann Mortelette, “le critère unique qui permettrait de sélectionner à coup sûr et définitivement les Parnassiens doit être abandonné”⁵⁹. Pretender acotar según un criterio selectivo demasiado estricto la realidad literaria de la Escuela resulta impropio. Algunos autores sólo se ciñeron durante una etapa corta a los dogmas parnasianos, mientras que los parnasianos más ortodoxos, a veces, abandonaron los mismos cuando así lo creyeron oportuno.

Pero las excepciones y la pluralidad de tendencias y estilos, congénitas a cualquier escuela, generación o movimiento literario no pueden privarnos de intentar elaborar una nómina que englobe, bajo el mismo signo, a aquellos poetas pertenecientes a una unidad sociocultural que contribuyeron con sus obras a configurar la estética parnasiana en su valor original, distinto de un punto de partida anterior –el romanticismo- y de un punto de llegada posterior –el decadentismo y el simbolismo-. Por otra parte, y en el seno de dicha unidad, habremos de ceñirnos a los autores más representativos de la misma, y sobre todo, a los que traspasaron las fronteras de Francia para dejar su impronta en las letras hispánicas en un momento crucial de nuestra historia como lo fue el modernista. Así, hemos tenido en cuenta fundamentalmente tanto a los maestros que impulsaron, en mayor o menor medida, el nacimiento de la poesía parnasiana antes de *Le Parnasse contemporain*, que participaron en las publicaciones de la juventud y la dotaron de unos cánones y normas –Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire... –, como a los parnasianos *stricto sensu*, aquellos representantes de la Escuela que, también con sus propias particularidades, tuvieron plena conciencia de su proselitismo: Catulle Mendès, José María de Heredia, François Coppée, Sully-Prudhomme, Armand Silvestre, Albert Glatigny, Léon Dierx, etc.

Aunque en sus comienzos literarios estuvieran marcados por la poética parnasiana, aunque los unieran fuertes lazos de amistad con los restantes miembros de la Escuela, no cabrían en esta nómina aquellos poetas como Mallarmé, Verlaine o Rimbaud, importantísimos sin duda, que partiendo de Baudelaire iniciaron las corrientes decadentes y simbolistas, rompiendo por tanto con la tradición parnasiana e

⁵⁹ *Op. cit.* pág. 483

inaugurando una expresión poética absolutamente nueva. En este punto se diferencian radicalmente de los poetas parnasianos, quienes, a pesar de sus características individuales, de su mayor o menor fidelidad a los dogmas ortodoxos de la Escuela, jamás incurrieron en la modernidad expresiva decadente-simbolista ni, por supuesto, se rebelaron de manera hostil contra sus viejos maestros, como sí harían los Verlaine o Rimbaud, como en seguida veremos.

Catulle Mendès consideraba a los tetrarcas del Parnaso una suerte de dioses tutelares que ejercieron en la Escuela su influjo bienhechor sin coaccionar jamás el libre desarrollo de sus discípulos: “Les Parnassiens se sont montrés absolument indépendants de ceux que l’on considère comme leurs maîtres immédiats; je veux dire Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire. Une confusion s’est produite, grâce à laquelle on a joint, dans une même étroitesse de dogme artistique, leur maturité glorieuse et nos hasardeuses jeunesse. (...) ils ne virent dans le Parnasse qu’une généreuse activité d’inspiration libre, qu’ils protégeaient, qu’ils ne dirigeaient pas; ils furent, avec clémence, nos conseillers, non pas nos tyrans; et ainsi qu’ils étaient eux-mêmes dans l’achèvement de leur oeuvre, chacun de nous fut soi-même et soi seul dans l’élaboration de son talent”⁶⁰.

El más veterano de todos, Théophile Gautier (1811-1872) había nacido en el sur, en Tarbes, aunque siendo muy joven se trasladó a París. Una vez terminados sus estudios en el Liceo, y empujado por su vocación de pintor, frecuenta, desde los dieciocho años, el estudio del profesor Rioult, aunque pronto trocará definitivamente el pincel por la pluma. Tras tomar parte, en febrero de 1830, en la histórica batalla de *Hernani* luciendo su polémico chaleco rojo, publica sus dos primeros poemarios, *Poésies* (1830) y *Albertus* (1832) escritos a la luz de las diferentes variantes estilísticas del romanticismo. Totalmente influenciado por Victor Hugo, ensaya en su obra los motivos de *Les Orientales* y de *Odes et Balades*: temas novelescos y sentimentales cargados de digresiones filosóficas, exaltaciones byronianas, evocaciones del medievo y de lo gótico, fantasías macabras y descripciones plásticas y pintorescas, materializando la gran lección de arte puro que había aprendido en el prefacio de *Les Orientales*.

Fue la época de la bohemia dorada del romanticismo pintoresco. Junto con sus grandes amigos Gérard de Nerval y Arsène Houssaye, Gautier paseaba por París sus pretensiones de dandy, aristócrata asocial cuya costumbres desenfadas le inspirarían los

⁶⁰ *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, pp. 114-115.

relatos de los *Jeunes France, romans goguenards* (1833) y la novela *Mademoiselle de Maupin* (1835), primer manifiesto del Arte por el arte. Ese año comenzó a colaborar activamente en la prensa, escribiendo sus *Salones* artísticos y su crítica dramática.

Si en su tercer poemario, *La Comédie de la morte* (1838) prevalece todavía el tono romántico a lo largo de una serie de pinturas negras de perfil goyesco, dicho tono alternará con la éfrasis parnasiana y la pintura paisajística y costumbrista en *España* (1845). Pero fue entre 1847 y 1852 cuando Gautier dio cuerpo a la obra poética que habría de inmortalizarlo entre los grandes maestros del Parnaso, *Émaux et camées*, un libro que retocaría y aumentaría con nuevas composiciones hasta la edición definitiva de 1870. En el momento en el que se publican *Émaux et camées* (1852), muy celebrados por la crítica oficial del Segundo Imperio, Gautier era el gran estandarte del Arte por el arte, dirigía la *Revue de Paris* y estaba a punto de hacerse con el timón del *Artiste*.

Paralelamente a su poesía, su prosa le procuró también numerosos seguidores y un lugar preeminente en las letras francesas del XIX. Novelas como *Le Roman de la momie* (1857) o *Le Capitaine Fracasse* (1863) descollaron entre las más leídas de su tiempo, a las que debían sumarse sus célebres diarios de viaje por tierras de Egipto, Rusia, Turquía, Grecia, Italia, Argelia o España. Gautier murió en París el 23 de octubre de 1872 siendo, después de Víctor Hugo, el autor que gozaba de mayor celebridad y del respeto de las nuevas juventudes literarias, desde los propios alumnos del Parnaso hasta aquellos novelistas partidarios de una escritura artística como Flaubert, los hermanos Goncourt o Daudet.

La obsesión de Gautier por el estilo inauguraba una faceta capital en la literatura que se encaminaba a la modernidad. Como señalaba Carlos Pujol, “en vez de la expansión la concreción, en vez del verso hecho música y vaquería, el ideal de la pintura: no es más el aporte visto desde la experiencia del siglo XX”⁶¹. Pero podríamos ir más allá y afirmar que en la obra de Gautier quedaban perfiladas todas las corrientes posteriores que iniciarían el proceso de disolución del siglo XIX. Así, partiendo del romanticismo de sus primeras obras, Gautier no sólo funda la poética parnasiana, sino que esparció por sus páginas de prosa, sobre todo por sus relatos fantásticos, muchas de las semillas del decadentismo, y supo transmitir a Baudelaire ciertos procedimientos que podríamos denominar “presimbolistas”. El propio autor de *Les Fleurs du mal* lo reconocía en el estudio crítico que le dedicó al maestro allá por 1859: “Si observamos que Gautier

⁶¹ *Poetas románticos franceses*, pp. 204-205.

añade (...) una inmensa inteligencia innata para la *correspondencia* y el simbolismo universales, así como un repertorio completo de metáforas, entendemos mejor cómo puede definir sin parar, sin cansarse, sin cometer ni un error, la actitud misteriosa que mantienen ante la mirada del hombre los objetos de la creación”⁶².

Leconte de Lisle (1818-1894) encarna como ningún otro al Parnasio no íntegro, al poeta más importante e influyente de la Escuela, a su arquetipo. Ya el propio Gautier le colocó los laureles que le honraban como al maestro indiscutible de aquella juventud Parnasiana: “Leconte de Lisle ha reunido a su alrededor una escuela, un cenáculo, como se quiera llamarlo, de jóvenes poetas que le admiran con razón, pues él tiene todas las altas cualidades de un jefe de escuela, y que le imitan lo mejor que pueden, lo que les atrae torpes censuras, según nosotros, pues quien no ha sido discípulo no será jamás maestro”⁶³.

Nacido en la Isla de Reunión –Isla de Borbón en aquella época–, casi toda su vida transcurrió en París, si bien los paisajes tropicales de su tierra natal dejarían honda huella en su obra. Las lecturas del poeta adolescente fueron las propias de cualquier joven de su tiempo: Victor Hugo, Walter Scott, Lamartine, George Sand. Romántico del ala de los republicanos radicales, militó en el Fourierismo colaborando con los medios de difusión de dicha doctrina, la *Phalange* y la *Démocratie pacifique*, a cuyo idealismo social y revolucionario adunó bien pronto su pasión por el clasicismo helenístico, encendida en compañía de su amigo y profesor Louis Ménard.

Sus desilusiones políticas tras la revolución de 1848 le movieron a buscar consuelo en el arte puro, situándose a la zaga de otros de sus autores predilectos, Théophile Gautier. Fue Baudelaire uno de los primeros en señalar dicho parentesco: “Leconte de Lisle es

⁶² “Théophile Gautier”, en Baudelaire, *Crítica literaria*, pág. 209. Quizás su famosa frase “soy un hombre para el que el mundo exterior existe” acabaría condenando a Gautier a ojos de la posteridad. La crítica, sin duda a ferrada a dicha sentencia, descontextualizándola muchas veces, ha implantado una visión reduccionista del gran autor, apenas en trevido como un Parnasiano formalista e insustancial. Un análisis profundo de su obra a la luz de su contexto contribuiría a revertir esta corriente de opinión. Algunos críticos como Marta Giné han puesto su grano de arena reivindicando los caracteres presimbolistas de su obra: vid. “La contemplació i el so mni. La poesia de la imitació i de les profunditats”, *La voluntat creadora: assaig sobre l’obra poètica i narrativa de Théophile Gautier*. Facultat de Lletres, Universitat de Lleida. Lleida, 1994-. Respecto a un Gautier “inventor de la Décadence”, Paolo Tortonese defendía que “pour Gautier, il est des époques où la culture et la langue, sorties de la barbarie, abordent aisément l’expression d’*idées générales*, de *grands lieux communs* qui constituent le fond de la pensée humaine. Mais elles sont suivies par d’autres époques. que les *critiques et les rhéteurs* accusent *décadence*, *mauvais goût*, *bizarrierie*, *enflure*, *recherche*, *néologisme*, *corruption et monstruosité*. Au contraire, il faudrait les considérer, selon Gautier, comme des époques de *maturité complète*”. “Introduction”, *Oeuvres. Choix de romans et contes*. Robert Laffont. París, 1995, pág. XV.

⁶³ *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*, pág. 208.

un poeta de verdad, serio y reflexivo, (...) el único poeta, sin exagerar, a la altura de Théophile Gautier. (...) Ambos gustan cambiar de atmósfera y revestir sus pensamientos con los modos cambiantes que el tiempo esparce por la eternidad”. Uno y otro dudaban ya de la influencia de la literatura en los avatares sociales: “La poesía, realizada en el arte, ya no alumbrará más acciones heroicas; ya no inspirará las virtudes sociales; porque la lengua sagrada ya no es apta para enseñar al hombre”. Para Baudelaire ambos poetas pregonaban la misma impassibilidad olímpica, una coherencia que conservaba en su interior los últimos restos de la sensibilidad romántica, más artística en Gautier y más filosófica en Leconte de Lisle, pues “Gautier da al detalle un relieve más acusado y un color más encendido, mientras que Leconte de Lisle se centra más en lo que es la armadura filosófica”⁶⁴.

En 1852, en el prefacio a sus *Poèmes antiques*, Leconte defiende por vez primera las teorías del Arte por el arte, sentando las bases de la poética de la Escuela. Apenas tres años después, en 1855, daba a la imprenta una serie de *Poèmes et poésies* que se integrarían luego en su otra obra maestra, los *Poèmes barbares* (1862). Estos poemarios, escritos durante el máximo apogeo de su fervor por las culturas de la Antigüedad, se completaban con una ardua labor de traducción que le llevaría a verter al francés la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero y diversos textos de Horacio, Sófocles y Eurípides entre otros.

En 1865, a las puertas de la publicación del primer *Parnasse contemporain*, Leconte de Lisle había publicado ya toda su obra capital, fijando los dogmas de la Escuela y asegurándose el título de preceptor mayor, a veces inflexible y celoso de su autoridad, sobre una generación de jóvenes poetas que le profesaron una estima, fidelidad y devoción incondicionales. Para calibrar la importancia de su magisterio en la Escuela parnasiana podemos recordar las palabras que Léon Dierx le dedicara en un artículo de enero de 1868 aparecido en la *Revue Contemporaine*: “Les *Poésies barbares* furent la révélation d’un art nouveau, un coup de maître sans pareil (...), un éclatant chef-d’œuvre, (...) un monument poétique dont le caractère est sans précédent dans notre littérature, sans analogue nulle part. (...) Tandis que les sentinelles du mauvais goût se

⁶⁴ “Leconte de Lisle”, en Baudelaire, *Crítica literaria*, pp. 285 y ss. A despecho de sus filosofismos, para Baudelaire la mayor grandeza de la poesía leconteana residía en aquellas piezas en las que, “olvidándose de la religión y de las formas sucesivas del pensamiento humano, se consagra el poeta a describir la belleza, tal y como la ve él personal y originalmente, es decir las fuerzas amedrentadoras y aplastantes de la naturaleza; (...) ahí reconocemos a Leconte de Lisle como un maestro, un gran maestro”.

taisaient ou écartaient la foule stupéfiée, la récente génération poétique se groupait peu à peu autour d'un maître, le saluant comme le fier soutien de l'art, en un temps si riche encore en maîtres illustres"⁶⁵.

Condecorado con la cruz de caballero de la Legión de Honor, sucesor en la Academia del mismísimo Victor Hugo, Leconte de Lisle falleció en Louveciennes el 18 de julio de 1894 siendo el mismo poeta de cuarenta años atrás, según podemos leer en sus *Poèmes tragiques* (1884) y los póstumos *Derniers Poèmes* (1895). Ello lo convierten, junto a su discípulo predilecto, José María de Heredia, en el máximo exponente de la ortodoxia parnasiana.

A propósito del filohelenismo de Leconte de Lisle hemos mencionado a Louis Ménard (1822-1901), quien ilustró y orientó al poeta criollo, y por ende a todo el Parnaso, en una buena parte de sus códigos temáticos y estilísticos. Nacido en París, Ménard pronto destacaría como un brillante estudiante en el Liceo Louis-le-Grand –donde compartió aulas con Baudelaire– y en la École Normale. Su pasión por el mundo helénico –“es un griego nacido dos mil años demasiado tarde”, diría de él Gautier⁶⁶–, absorbió todas sus energías, y así poco después de finalizar su etapa de estudiante dio a la imprenta un *Prométhée délivré* (1844). Ménard compaginó la literatura con la química, campo en el que destacó igualmente –a él debemos el descubrimiento del colodión en 1846–. Por esa época, a su tertulia helenística acudían Ernest Renan, Leconte de Lisle, Banville y Baudelaire, a quienes procura transmitir sus conocimientos y su entusiasmo por todo lo griego⁶⁷.

Filósofo, moralista, historiador, su republicanismo radical le obligó, tras las jordanas revolucionarias de junio del 48, a exiliarse tres años en Londres. De vuelta en el París de 1852, bajo el Segundo Imperio Ménard se recluye en el estudio de la lengua griega y de las religiones antiguas, materializado en unos *Poèmes* (1855) y en la obra de divulgación filosófica *Polythéisme Hellénique* (1863), de la cual beberían intensamente

⁶⁵ Recogido por Mortelette, Y. *Op. cit.* pág. 234.

⁶⁶ *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*, pág. 224.

⁶⁷ La relación entre Ménard y Baudelaire no terminaría demasiado bien. Prescindiendo de detalles biográficos, una de las causas del desencuentro radica sin duda en el artículo que este último dedicó al *Prométhée délivré*, feroz aborrecimiento del obsesivo filosofismo de los versos de Ménard: “La poesía es esencialmente filosófica; pero como ante todo es fatal, ha de ser involuntariamente filosófica. (...) ¿De qué sirve la poesía filosófica, puesto que no alcanza ni con mucho la altura de un solo artículo de la Enciclopedia o de una canción de Désaugiers? (...) No caigamos en el error de confundir los fantasmas de la razón con los fantasmas de la imaginación; aquellos son ecuaciones y éstos, seres y recuerdos”. “Prometeo liberado”, en Baudelaire, *Crítica literaria*, pp. 65-69. Vengativo a fuer de poeta, Ménard escribiría luego una durísima reseña contra *Les fleurs du mal*.

algunos de sus novísimos discípulos de aquel tiempo como Coppée o Mendès. En sus últimos años Ménard se dedicó a la pintura y a la escritura de libros de erudición y divulgación científica. Entre ellos destacan sus célebres *Rêveries d'un Païen mystique* (1876), híbrido de teoría y práctica, prosa y poesía, algunos de cuyos sonetos habían sido presentados ya en el *Parnasse contemporain* de 1866. Este título condensaba todo el pensamiento de Louis Ménard y significó el punto culminante de una labor poética que, si bien no puede homarse con la de un Leconte de Lisle, presenta todos los rasgos propios del parnasianismo.

Pero la influencia de Ménard en la Escuela ha de rastrearse, ante todo, en su obra crítica e histórica. De su concepción divulgativa de la mitología, el arte y la literatura de la Antigua Grecia se aprovecharon una buena parte de los parnasianos que luego habrían de recrear el mundo helénico, y por lo tanto sirvió para equilibrar en la poesía francesa de mitad del XIX la balanza entre romanticismo y clasicismo. Desde este punto de vista, José María de Heredia explicaba que la de Ménard contrarrestó la influencia de Víctor Hugo en muchos poetas como Leconte de Lisle: “L’influence de l’auteur du *Polythéisme hellénique* sur l’auteur des *Poèmes antiques* fut, je puis donc le dire, preponderante. N’oubliez pas, elle fut sur lui plus saine, meilleure et surtout plus originale que celle d’Hugo!”⁶⁸.

Contertuliano de Ménard junto a su íntimo amigo Baudelaire, Théodore de Banville (1823-1891) fue poeta muy precoz. Sus primeros versos, escritos entre los dieciséis y los dieciocho años y agrupados en *Les Cariatides* (1842) le procuraron temprana celebridad y un lugar destacado entre los autores de su generación. El libro deslumbró a propios y extraños, tanto que poco después de su publicación inspiraría a Baudelaire su poema “À Théodore de Banville”, un medallón en el que el autor de *Las flores del mal*, dos años mayor que él, celebraba ya los rasgos helénicos del maestro “des constructions dont l’audace correcte / Fait voir quelle sera votre maturité”⁶⁹. *Les Cariatides*, sin embargo, presentaba aún muchas deudas con Musset, Víctor Hugo y Saint-Beuve; un respeto por los maestros del romanticismo del que jamás renegaría Banville⁷⁰.

⁶⁸ Recogido por Mortelette, Y., *Op. Cit.*, pág. 383

⁶⁹ El soneto sería luego incluido por el propio Banville en la edición póstuma que él mismo preparó de *Les fleurs du mal* (1868). Tradicionalmente la pieza ha llevado la fecha de 1842, si bien A. Verjat ha propuesto la definitiva de 1845. Cf. *Las flores del mal*. Edición bilingüe de A. Verjat y L. Martínez de Merlo. Cátedra. Madrid, 2000, pág. 581

⁷⁰ Véase, a este respecto, su *Petit traité de poésie française*, en el cual se dan cita una multitud de ejemplos tomados de Lamartine, Musset, y sobre todo Hugo, cuya obra *La Légende des siècles* significó,

Junto a esta ascendencia merece destacarse la de Théophile Gautier, de quien Banville se declaró franco discípulo. El autor de *España* inspiró su querencia al virtuosismo formal y a las temáticas fantasistas y helenistas, aderezada esta última con los conocimientos aprendidos junto a Louis Ménard. La fidelidad de Banville al Arte por el arte, “une religion intolérante et jalouse”, según nos declaraba en su “Commentaire” a *Odes funambulesques*, le condujo a celebrar la pureza formal del canon de belleza clásica, desligándose así de los temas privilegiados por el romanticismo. El propio Gautier no dudó en afirmar que “Théodore de Banville (...) llevó al burgo romántico el cortejo de los antiguos dioses. (...) Se atreve a hablar de Venus, de Apolo y de las ninfas. (...) Comprendió pronto la Antigüedad un poco a la manera de Rubens”⁷¹.

Pese a ello, el poeta trató en la medida de lo posible de rebajar la impasibilidad del formalismo clásico y la pedantería helenística de un Ménard con buenas dosis de naturalidad, ingenio y alegría. Ya en el prefacio a *Stalactites* (1846) confesaba lo siguiente: “Reconquérir la joie perdue d’avoir, dans son style primitivement taillé à angles trop droits et trop polis, apporté cette fois une certaine mollesse qui en adoucit la rude correction, une espèce d’étourderie qui tache à faire oublier qu’un poète, quelque poète qui soit, contient toujours un pédant”. Aunque pródigo aún en resabios románticos, en *Stalactites* se impone con mayor resolución el Banville clasicista, muy a la manera de André Chénier, en viva reacción contra lo que Baudelaire llamó “su primitiva fase de expansión, demasiado pródigo en indisciplina”⁷².

Tras dedicarse durante algún tiempo exclusivamente a la dramaturgia – *Les Saltimbanques* (1853), *Le beau Léandre* (1856)–, su siguiente poemario, *Odelettes* (1856) revelan de cuán exquisito oído musical estuvo dotado Banville, exhibido hasta sus máximos resultados en las fantasistas *Odes funambulesques* (1857), su obra maestra. Puesta la forma, fundamentalmente la rima, al servicio del efecto cómico y la parodia, el

para Banville, “la Bible et l’Évangile de tout versificateur français”. *Op. cit.* pág. 2. El propio Baudelaire había señalado el sesgo romántico de *Les Cariatides* en su estudio sobre el autor publicado en la parnasiana *Revue fantaisiste* (1861): “Las cualidades y las uyas más visibles eran la abundancia y la brillantez; pero las numerosas e involuntarias imitaciones, la variedad monótona del tono, según se encontrara el poeta bajo la influencia de tal o cual de sus predecesores, hicieron que la atención del lector se desviara de lo que era la facultad principal del autor, a la que debería más tarde su gran originalidad, su gloria, su marca de fábrica, me refiero a la certeza en la expresión lírica”. “Théodore Banville”, en Baudelaire, *Crítica literaria*, pág. 268 y ss. Dichos rasgos no pasaron desapercibidos para Gautier: “Se puede reconocer aquí y allá la influencia de Victor Hugo, de Alfred de Musset y de Ronsard, de quien el poeta ha sido, justamente, ferviente admirador; pero en [*Les Cariatides*] se discierne ya fácilmente la naturaleza propia del hombre”. *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*, pág. 185

⁷¹ *Idem.*, pág. 186

⁷² *Op. cit.*, pág. 269.

estilo banvillesco alcanzaba allí su justa plenitud, y el propio autor se enorgullecía de ello en su “Commentaire” al libro: “Des poèmes rigoureusement écrits en forme d’odes, dans lesquels l’élément bouffon est étroitement uni à l’élément lyrique, et où, comme dans le genre lyrique pur, l’impression comique ou autre que l’ouvrier a voulu produire est toujours obtenue par des combinaisons de rime, par des effets harmoniques et par des sonorités particulières”. Ante la amenaza de incurrir en prosaísmos dado el temperamento bufonesco, Banville ennoblece el sujeto poético rompiendo las directrices del realismo; transformando, a través de la magia de la metáfora y de la rima imposible, cualquier elemento de la imaginaria popular en una caricatura sublime.

De la vastísima obra de Banville posterior a *Odes funambulesques* podríamos subrayar las rons ardianas y anacreónticas *Améthystes, nouvelles Odelettes* (1862), *Les Exilés* (1866), su libro más cercano a la ortodoxia parnasiana de Leconte de Lisle, *Nouvelles Odes funambulesques* (1869), *Rimes dorées* (1869), el *Petit traité de versification française* (1872) o unas *Occidentales* (1891), publicadas el mismo año de su muerte.

Figura capital en la Escuela parnasiana, Banville destacó en las tres ediciones del *Parnasse contemporain*, si bien aquella fidelidad para con los poetas románticos –Hugo fundamentalmente, a quien llamaba “père de tous les rimeurs”– y sus puntuales recaídas confesionales y autobiográficas le ganaron a veces el recelo de los puristas, Leconte de Lisle a la cabeza⁷³. La gravedad filosófica, el pesimismo y la ampulosa erudición que a veces abruman los *Poèmes antiques* chocaban frontalmente con el temperamento de un poeta vitalista cuya gracia, despreocupada sensualidad y donaire en el decir, cantar y callar lo situaron entre los favoritos de simbolistas, decadentes, bohemios y cabareteros de heterogénea naturaleza, hasta el punto que de él afirmaría Mallarmé haber sido “le seul [poète] spirituel” de todo el grupo parnasiano⁷⁴.

En este sentido, Baudelaire haría hincapié en que “la poesía de Banville representa las horas más hermosas de la vida, es decir, las horas en las que uno se siente dichoso de pensar y vivir. (...) El poeta sabe descender a la vida. (...) De la fealdad y la sandez

⁷³ Sin embargo, el propio Banville no dudaba en distinguir aquellos poemas confeccionados según el patrón del Arte por el arte de los autobiográficos y sentimentales, juzgados por él mismo “menores”, indignos del verdadero arte poético. Su poemario *Roses de Noël*, compuesto de versos dedicados a su madre, llevaba un “Avan-propos” justificativo que despeja cualquier duda al respecto: “Les quelques poèmes qui suivent ne sont pas des œuvres d’art. Ces pages intimes, tant que ma si faible santé et les agitations de ma vie me l’ont permis, je les écris régulierement pour mon ado-lescente mère”. El subrayado es nuestro.

⁷⁴ Recogido por Vincent, F. *Les Parnassiens: L’esthétique de l’École, les œuvres et les hommes*, pág. 121.

nacerán por arte de la magia del poeta nuevas maravillas. Porque aún aquí sus bufonías encontrarán el camino de la hipérbole; el exceso destruirá la amargura de la verdad, y la sátira, gracias a un milagro que sólo el poeta puede obrar, se descargará de todo su odio en una explosión de alegría, inocente de puro carnavalesca”. Sin embargo, este mismo aspecto será, según Baudelaire, el que le cierre las puertas de la modernidad, pues “el arte moderno tiene una tendencia esencialmente demoníaca. (...) Pero Théodore de Banville se niega a asomarse a esos pantanos de sangre, a esos abismos de lodo. Como el arte clásico, sólo expresa lo bello, lo alegre, lo noble, lo grande y rítmico. Así que no se oirán en sus obras disonancias. (...) En plena atmósfera satánica o romántica, en medio de un concierto de imprecaciones, tiene la osadía de cantar a la bondad de los dioses y el atrevimiento de ser un perfecto clásico. En el sentido más noble, más auténticamente histórico de esta palabra”⁷⁵.

Aunque, en principio, aquella “tendencia esencialmente demoníaca” poco definía de la expresión poética moderna, con ella Charles Baudelaire (1821-1867) marcaba con plena consciencia una línea divisoria entre la poesía parnasiana de Banville y la poesía rabiosamente nueva que él mismo inauguraba. Los versos de Baudelaire, reunidos en su totalidad en *Les Fleurs de mal*, significaban en consecuencia el paso del romanticismo y el Parnaso hacia el decadentismo, el simbolismo y el porvenir, y ya en vida supieron reconocérselo sus maestros –Hugo, Gautier–, sus compañeros de generación –Banville– y la juventud que, partiendo de su ejemplo, rompía definitivamente con toda la lírica decimonónica anterior.

Evidentemente, Baudelaire no fue un poeta parnasiano, lo cual no quita que escribiera algunos de los más brillantes poemas del parnasianismo francés. Negar radicalmente, por lo tanto, su adscripción a la Escuela, por más justo y razonable que sea, aporta mucho más no concluye en absoluto la comprensión global de su poesía a la luz de su contexto literario y de su íntimo desarrollo diacrónico. *Las flores del mal* conocieron un largo proceso de composición que abarca prácticamente toda la vida literaria del poeta y donde alternan y fluctúan variados proyectos, estructuras y títulos que nunca verían la luz, amén de un proceso judicial que mutilaría su primera edición (1857), una segunda edición aumentada (1861) en vida del poeta y una tercera póstuma preparada por Banville (1868). La primera referencia del autor a la obra en marcha, bajo el título de *Les Lesbiennes*, data de fecha temprana, 1845. A través de las cartas del poeta y de otros

⁷⁵ *Op. cit.*, pág. 273 y ss.

documentos contemporáneos se han podido fechar tam bién bastantes composiciones de aquellos prim eros años -“La Beauté”, “À une dam e créole”, “Don Juan aux enfers ”, “Bohémiens en Voyage”, “À une m alabaraise”...- que corresponden al fondo m ás antiguo de la poesía baudeleriana y que, preci samente, son aquellas que presentan un espíritu más afín con el parnasianismo y en las que puede rastrear se con mayor nitidez la huella de Théophile Gautier⁷⁶.

Baudelaire siem pre consideró a Gautier uno de sus grandes m aestros, y com o tal le dedicó la prim era edición de *Las flores del mal* con aquellas elogiosas palabras: “A u poète impeccable / Au p arfait magicien dès lettres françaises / A m on très-cher et très-vénéré / Maître et am i / Théophile G autier / Avec les sentiments / De la plus profonde humilité / Je dédie / Ces fleurs malades”. Gautier insufló a Baudelaire las fórmulas del Arte por el arte, que junto a la *Filosofía de la composición* del am ericano Edgar Poe pusieron las bases de su concepció n lite raria⁷⁷. Del Gautier “im peccable” aprendió Baudelaire la pasión p or la form a perfecta, am én de su predilecció n por ciertos procedimientos retóricos com o la alegoría y de algunos tem as y m otivos del romanticismo pintoresco. De ahí que no fueran precisam ente los *Émaux et camées* la obra de Gautier que tendrá en m ás estima el alumno, sino sus libros anteriores. E n una primera redacción de la dedicatoria de *Les fleurs du mal*, luego desechada, Baudelaire afirmaba que “he querido rendir un p rofundo hom enaje al autor de *Albertus*, de *La comedia de la muerte* y de *España*”⁷⁸.

Ya se habían publicado los *Émaux et camées* y sin embargo para Baudelaire no eran tan destacables com o la obra de Ga utier anterior, si bien en *Las flores del mal* puede rastrearse su huella en piezas como “Les Se pt viellards”, la cual reto ma m otivos –y versos enteros, como el segundo- de “Vieux de la vielle”. Pero el Gautier que prevalece

⁷⁶ Cf. Meyer, E. “Thé ophile Gautier et Baudelaire”, *Revue des cours et conférences*, 15 avril 1926, pp. 554-558; Babuts, N. “Une Réexamination de la dette de Baudelaire envers Théophile Gautier”, *Revue des Sciences humaines*, 127 (juillet-septembre 19 67), pp. 351-80; Jack son, J. B. “Baud elaire lecteur d e Gautier: les deux Horloges”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 1984, pp. 441-449; Giné, M. *La voluntat creadora: assaig sobre l'obra poètica i narrativa de Théophile Gautier*, pág. 34 y ss.

⁷⁷ Tal com o apunta Pere Rovira, “las prim eras lecturas que Baudelaire hizo de Poe se produjeron, muy probablemente, en l 847. De modo que, cuando más adelante conoció [*La filosofía de la composición*] estaría m uy predi spuesto a mostrarse de acuerdo co n l a i ntección de fo ndo y c on bast antes de l os planteamientos de este trabajo.” Vid. “Notas” a Asselineau, Ch. *Charles Baudelaire: su vida y su obra*, pág. 129.

⁷⁸ Recogido por Alain Verjat y Luis Martínez Merlo en *Las flores del mal*, ed. cit., pág. 73. Por otra parte, en el ensayo que dedicó a Gautier en *L'Artiste* (13 de marzo de 1859) se quejaba de la escasa fama del poeta de Ta rbes repr ochando al públ ico q ue “todavía n o ha t enido n adie ni t iempo ni di nero, se gún parece, para leer *Albertus*, *La Comedia de la muerte* y *España*”. “Théophile Gautier”, *Crítica literaria*, pág. 193.

allí sigue siendo el de *España*, cuyo poema “L’Horloge”, por ejemplo, inspiró el homónimo “L’Horloge” de *Les fleurs du mal*, y cuyas descripciones del Sacromonte resuenan en “Bohémiens en Voyage”. De *Émaux et camées* Baudelaire aplaudió fundamentalmente el oficio del versificador, la capacidad de aquilatar “de manera sistemática y continua la majestuosidad del aljandrino en el octosílabo”, así como su talento para la transposición artística: “Ahí es donde vemos con claridad el resultado que puede llegar a obtenerse por la fusión de l doble elemento, pintura y música, por la cuadratura de la melodía y por la púrpura regular y simétrica de una rima rigurosamente exacta”⁷⁹.

En lo que respecta exclusivamente a la métrica, la poesía de Baudelaire puede considerarse absolutamente fiel a los patrones parnasianos, a la severa consciencia de una labor compositiva opuesta al desaliño romántico. Ya en su *Salón de 1846* afirmaba que “no hay azar en el arte, como tampoco lo hay en la mecánica”, y siempre trató de que se reconociera el celoso orden estructural y la disposición arquitectónica de sus *Fleurs du mal*. La rigurosa técnica, la riqueza de la rima, el conservadurismo acentual de su alejandrino clásico, el valor de los efectos sonoros, su sumisión a las exigencias del soneto y de otras formas fijas de estructura más compleja aprendidas de Banville – por ejemplo el *pantoum oriental* que rige su poema “Le Balcon”- hacen de Baudelaire, en este sentido, uno de los grandes estilistas del Parnaso.

Pero una versificación de esta índole canalizaba una cosmovisión radicalmente novedosa, y frente a la belleza históricamente clásica que le achacaba a su amigo Banville, aquella “tendencia demoníaca” suya, plagada de imprecaciones y disonancias, venía a expresar definitivamente los abismos interiores y la contradictoria existencia íntima y social del hombre moderno. En sus diarios íntimos, Baudelaire nos expuso su concepción de la belleza y del arte con suma precisión: “He encontrado la definición de lo Bello, de mi bello. Es algo ardiente y triste... Una cabeza seductora y bella, una cabeza de mujer, es una cabeza que hace soñar a la vez, pero de manera confusa, voluptuosa y tristemente; que admite ora una idea de melancolía, de desfallecimiento, incluso de saciedad, ora una idea contraria, es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociados con una amargura que refluye, como si proviniese de privación o de

⁷⁹ “Théophile Gautier”, *Crítica literaria*, pp. 220-221

desesperanza. El misterio, el pesar son tam bién caracteres de lo Bello. (...) No concibo casi (...) un tipo de Belleza donde no haya *Desdicha*”⁸⁰.

Si la poesía de Banville procuraba fundam entalmente agradar los sentidos, y la de Leconte de Lisle s atisfacer a la vez un anhelo de belleza plástica y pensamiento filosófico, Baudelaire invitaba a contemplar la belleza humana en su pleno significado de carnalidad moral, una sensualidad transida de complejos, pasiones, deseos, sombras. La belleza bifronte que regía su visualización de lo femenino asomaba de forma bien explícita en un gran número de poemas su stentados en un amplio desarrollo del oxímoron: “Le Masque (statue allégorique dans le goût de la Renaissance)”, “Hymne à la Beauté”, “XXV (Tu mettrais l’univers dans ta ruelle)”, “Le Possédé”, etc. Como señala Marcel Raymond, “*Les Fleurs du mal* no pueden (...) considerarse tan sólo como una ilustración concertada de la poética del arte por el arte. (...) Los complejos morales que constituían el fondo de su naturaleza le impidieron sin duda realizar plenamente sus deseos de poeta *puro*”⁸¹.

Frente a la mayoritaria impassibilidad parnasiana en la exposición de los temas, la poesía de Baudelaire expresa rec tamente la realidad exterior e íntima. Su sensibilidad estremecida y estremecedora rompe con la voluntad altiva y solemne del Parnaso para exponerse a sí misma, al *homo duplex* teñido de claroscuros, errores y traumas, sin caer en ningún m ometo en las sensiblerías elegíacas del romanticismo, las cuales despreciaba profundamente. El rebelde ego baudelaireano, omnipresente en su obra,

⁸⁰ Recogido por Martino, P. *Parnaso y Simbolismo*. Traducción de Ernesto Ramos. El Ateneo. Buenos Aires, 1948, pág. 123. Théophile Gautier había prefigurado este ideal de belleza en varios textos en prosa. En 1850, tratando del pintor español Ribera, de su estilo realista abundante en figuras marginales como mendigos, gitanos o banidos, había alabado que “préfère le caractère à la beauté”. Como bien se ñala Michel Brix esta *poética del carácter* concedía a la belleza una dimensión absoluta, personal, significativa y muy moderna: “une chose est belle –non parce qu’elle possède l’une ou l’autre des qualités généralement attribuées à l’idée de la Beauté (unité, harmonie, universalité) (...) mais parce qu’elle possède un sens, que l’artiste est parvenu à traduire”. El arte de Gautier, luego el de Baudelaire, son para Brix “une manière de voir, un tempérament” que se a sienta, más que en el ansi a de explicación trascendental, en la pura fantasía del sujeto, en la expresión libre de su individualidad. Cf. “Introduction” a Gautier, *Oeuvres poétiques complètes*. Bartillat, París, 2004, pág. XXXVIII y ss. En este sentido, Baudelaire no hace sino continuar y supe rar algunos de los fundamentos esenciales del romanticismo, derivádolos hacia un canon de belleza excéntrico, trastornado, rayano a veces en lo macabro, prefiguración del decadentismo. Víctor Hugo, quien afirmaba que “se tiene necesidad de descansar de todo, incluso de lo bello”, había afirmado en su Prólogo a *Cromwell* esta condición tan moderna de la belleza, en la cual conviven lo sublime y lo grotesco, “la combinación perfectamente natural de dos tipos (...) que se cruzan en el drama como se cruzan en la vida y en la creación, ya que la poesía verdadera, la poesía completa, está en la armonía de los contrarios. (...) La antigüedad no habría hecho La bella y la bestia”. *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*. Traducción de Jaume Melendres. Peninsula. Barcelona, 2002, pág. 42 y ss.

⁸¹ *De Baudelaire al surrealismo*, pp. 15-17. En este sentido, Baudelaire no hace sino continuar y superar

tendía un puente entre el yo romántico y el *yoísmo* decadente por encima de uno de los grandes dogmas de la Escuela parnasiana.

Atento a sí mismo y a cuanto le rodea, Baudelaire no vuelve los ojos a Grecia ni a las civilizaciones antiguas, y a la vieja Atenas prefiere París, quintaesencia de la metrópolis moderna. Sus *Tableaux parisiens*, por más que retomen algunos aspectos de la poesía urbana de Gautier, sentaron las bases del mito literario del París contemporáneo. La diferencia entre ambos radica en el sujeto poético, no en el objeto. Aunque Gautier recorriera las mismas calles y salones que su pupilo –al que sobrevivió en un lustro–, Baudelaire aclimató su yo lírico a los aspectos más actuales de la ciudad moderna, entre ellos el anonimato –“Embriaguez religiosa de las grandes ciudades. Panteísmo. Yo soy todos; todos son yo”, escribiría en sus diarios íntimos– junto a toda una serie de condicionantes que Félix de Azúa describía como *el instante o el tiempo sin duración, la velocidad de acción y de juicio, la muchedumbre y el paseante, el dandi como infraartista y la mujer como infradandi*⁸².

A diferencia de los parnasianos, Baudelaire no dedicó un solo poema a celebrar la belleza clásica. El mismo año en que aparecieron los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, no dudó en ridiculizar a la “escuela pagana”, a la que en el fondo pertenecían sus mejores amigos⁸³. Su literatura pretendía reflejar la vida moderna de curso febril y extravagante, de ahí que el poeta prefiera a Balzac y a Stendhal antes que a Homero⁸⁴. A la serenidad de Teócrito Baudelaire opone la tristeza íntima y trastornada de Edgar Poe, y frente a la pintura mitológica e historicista del parnasianismo, privilegia sin duda los lienzos de Delacroix y su “heroísmo de la vida moderna”: “El pintor, el verdadero pintor, será aquel que sepa arrancar a la vida actual su lado épico, y hacernos ver y comprender, con el color y el dibujo, cuán grandes y poéticos somos en nuestras corbatas y nuestras botas lustradas”⁸⁵.

⁸² Cf. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Colección Argumentos. Anagrama. Barcelona, 1999, pp. 155-164.

⁸³ Cf. “La escuela pagana”, en *Crítica literaria*, pp. 113-120.

⁸⁴ Señala Matei Calin escu que en Stendhal podemos encontrar ya “el primer borrador de la teoría de la modernidad de Baudelaire”, o puesta en sus directrices primarias al clasicismo parnasiano: “El *romanticismo* es el arte de presentarle a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus hábitos y creencias, son susceptibles de ofrecer el mayor placer posible. El *clasicismo*, al contrario, les presenta la literatura que dio el mayor placer posible a sus bisabuelos... Imitar hoy día a Sófocles y a Eurípides, y pretender que estas imitaciones no harán bostezar al francés del siglo XIX, es o es el clasicismo”. *Cinco caras de la modernidad*, pág. 53

⁸⁵ Recogido por Martino, P. *Op. cit.* pág. 114

El hombre y la mujer de Baudelaire son el hombre y la mujer de las grandes ciudades modernas, seres fugitivos, transitorios, anónimos. Suprimir este carácter efímero, constantemente actualizado, ondulatorio y contradictorio llevaría, como el propio Baudelaire señaló, a caer “forzosamente en una belleza abstracta e indefinible, como la de la primera mujer antes del pecado”. Un error en el que incurrió, por mor de clasicismo, el Parnaso: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable (...). En una palabra, para que la modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que la belleza misteriosa que la vida humana introdujo involuntariamente allí ha ya sido extraída de ella... ¡Ay de quien estudia en lo antiguo otra cosa que no sea el arte puro, la lógica, el método general! Por sumergirse allí demasiado, pierde la memoria del presente; renuncia al valor y a los privilegios suministrados por la circunstancia, pues casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el tiempo imprime a nuestras sensaciones”. Inmutable y abstracta, la belleza clásica del Parnaso había perdido “la memoria del presente”, de ahí que Baudelaire procurase imprimírsela añadiéndole circunstancialidad: “Opuesta a la teoría de la belleza única y absoluta (...) la belleza tiene siempre e inevitablemente una estructura dual, aunque la impresión que produce sea única, pues la dificultad de discernir los elementos variables de la belleza en la unidad de la impresión en absoluto invalida la necesaria variedad en su composición. Lo bello está constituido o por un elemento eterno, invariable, cuya cantidad resulta harto difícil de determinar, y por un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, cada vez o en conjunto, la época, la moda, la moral y la pasión”⁸⁶.

La cosmovisión moderna que Baudelaire inauguraba vino emparejada de una expresión poética igualmente moderna. El formalismo parnasiano puesto al servicio de una epistemología simbólica, basada en la teoría de las correspondencias y la analogía universal conformaron una ecuación de cuyo resultado surgiría un estremecimiento lírico inédito hasta entonces. La estilística parnasiana, aprendida en las obras de Gautier, no fue un ingrediente secundario en el caldo de cultivo que propició el nacimiento de la modernidad poética, como ha señalado Javier del Prado: “es necesario comprobar, (...) en qué medida el nacimiento de la poesía de la modernidad (...) es táligado a la recuperación de la forma, y en especial el soneto: a la necesidad de poner límites y trabas al lirismo. La modernidad poética nace, pues, con Baudelaire, en la unión

⁸⁶ Recogido por Azúa, F. *Op. cit.*, pág. 78 y ss.

amorosa de la expresión del paroxismo existencial más desesperado (...) dentro de los moldes de la perfección formal más estricta. Lección que aprendieron sus seguidores: Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y tantos otros”⁸⁷.

Pero Baudelaire supo romper los rigurosos límites de la métrica y la expresividad parnasiana en su búsqueda de una música interior que se acomodase con naturalidad a las ideas y los temas del poema y a las sensaciones y ensoñaciones del yo lírico. Los poemas en prosa de Baudelaire significaron, más que sus versos, el verdadero paso hacia la nueva expresión poética simbolista y moderna. Contra la narratividad y el hilo discursivo lógico, aquél fragmentarismo milagroso de una “prosa poética y musical, aunque sin ritmo ni rima” que tradujese “los movimientos líricos del alma” abrió las puertas de la poesía a la libertad versal y a la sugerencia. La musicalidad semántica y fonológica ni morfosintáctica, la armonía más abstracta que física de sus textos en prosa venían a dejar definitivamente atrás todo cuanto Banville fijara, dignificara y defendiera a muerte en el más parnasiano de todos los tratados, el *Petit traité de poésie française*.

De Gautier, de Banville, de Catulle Mendès, de Baudelaire, de los cuatro maestros del Parnaso bebió cuanto quiso, pudo y supo el desmesurado Catulle Mendès (1841-1909), maestro del pastiche cuya literatura conglutinó todos los géneros y las tendencias estéticas de la Escuela. Célebre en su época como pocos, el tiempo ha venido condenándolo a mera reliquia de la literatura finisecular, y son muchos los críticos como Francis Vincent que le niegan su condición de poeta para ver en él a un simple “centre d’attraction”, un “animateur” de su sistema literario y un puro imitador: “le vrai tempérament de Mendès était d’un imitateur plutôt que d’un initiateur original”⁸⁸.

Natural de Burdeos, con 18 años se estableció en París para coleccionar sus ambiciones literarias. Gracias al apoyo financiero de su familia –una estirpe de comerciantes portugueses de origen judío- fundó en 1861 la primera revista del círculo parnasiano, la polémica *Revue fantaisiste*, y dos años después dio a la imprenta su primer poemario, *Philoméla*. También en 1863 publicó *Sonnets*, su obra de mayor fidelidad para con los dogmas parnasianos. En estos dos primeros libros –uno dedicado a quien fuera luego su suegro, Théophile Gautier, otro a Théodore de Banville- afluyen variadas direcciones parnasianas, desde la exótica y helenística a esdrújula a la luz de Leconte de Lisle y

⁸⁷ En Baudelaire, *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Edición de Javier del Prado y José Antonio Millán Alba. “Biblioteca de Literatura Universal”. Espasa. Madrid, 2000, pág. 116.

⁸⁸ Vincent, Francis. *Les Parnassiens: L’esthétique de l’École, les oeuvres et les hommes*, pág. 150.

Banville, hasta la erótico-galan te de Gautier, pasando por las escenas macabras y el *spleen* baudelairiano.

Ecléctico en su empeño de permanecer siempre a la vanguardia, Catulle Mendès dejó una obra inabarcable y polidráulica en la que fue todos y ninguno. Dotado de una prodigiosa facultad para la asimilación de maneras, tonos y espíritus ajenos, quizás su mayor logro radique en haber configurado el poema en prosa parnasiano, de amplia irradiación en el primer modernismo hispanoamericano. En fin, Catulle Mendès abarcó la poesía, la novela, el teatro y la crítica a lo largo y ancho de casi ciento cincuenta volúmenes, entre los que pueden subrayarse, aparte de *Philoméla* y *Sonnets* (1863), títulos como *Hespérus* (1869), *Contes épiques* (1870), *Poésies* y *Sérénades* (1876), *Intermède* (1882), *Lieds de France* (1892), *Poésies nouvelles* (1896), *La Grive des Vignes* (1895) o *Les Braises du cendrier* (1900).

Una personalidad literaria opuesta a la de Mendès encarnó en el Parnaso José María de Heredia (1842-1905). Hijo de un rico terrateniente español y de una dama de origen normando y primo hermano del otro José María Heredia, el gran poeta romántico, su familia lo envió a estudiar a Francia con apenas nueve años, en 1851. Discípulo predilecto, amigo y sucesor en la Academia de Leconte de Lisle, Heredia recoge en su obra la pureza parnasiana de los *Poèmes antiques*, cuya lectura había sido para tantos jóvenes de su generación toda una revelación poética. Codo con codo con los Mendès, Coppée o Silvestre, el cubano-francés asistió con sumo provecho al salón literario del maestro, participó en todos los combates de la juventud parnasiana y colaboró en las tres ediciones de *Le Parnasse contemporain*.

En 1893, la publicación de su único poemario, *Les Trophées*, supuso todo un acontecimiento literario en el París de fines de siglo. La obra, largo tiempo esperada, agrupaba los sonetos publicados en periódicos, revistas y antologías durante un período de treinta años y le valieron a su autor la aclamación de la crítica oficial, que vio en él al último y más perfecto de los parnasianos. Y en efecto puede decirse que *Les Trophées* expresan la quintaesencia de la doctrina parnasiana: formalismo, erudición, impasibilidad, transposición arística, etc. El éxito del libro le abrió a su autor las puertas de la Academia en 1894, en tanto que su innegable esplendor lírico habría de ser aclamado por dos generaciones poéticas, la parnasiana y la simbolista. Así lo entendía, entre otros, Henri de Régnier: “entre los simbolistas y los parnasianos, [*Les Trophées* significaron] más o menos lo que las *Bucólicas* de André Chénier entre los clásicos y

los románticos, el lazo de unión entre dos poesías”⁸⁹. Ello se debió a la conjunción del soneto puramente parnasiano con algunos motivos gratos al decadentismo y con una honda subjetividad latente en algunas secciones de la obra tal “La Nature et le rêve”, expresión asordinada de la tensión entre lo efímero del hombre y lo eterno del arte. Como ha señalado Anny Detalle, “Le trophée, qui donne au recueil son titre, est en fait un signe ambigu puisqu’il ne représente, en marbre, en pierre ou en métal ciselé, que l’espoir, plus ou moins improbable, d’une époque, d’exister encore pour une postérité lointaine”⁹⁰.

Este parnasianismo crepuscular condicionó la poesía de otro de los grandes nombres de la Escuela, Léon Dierx (1838-1912). Nativo, al igual que Leconte de Lisle, de la Isla de Reunión, se trasladó muy joven a París, donde con apenas veinte años publicó *Aspirations* (1858), poemario romántico y sentimental del que luego renegaría. Dierx gozó en todo momento de un lugar privilegiado en el seno Parnaso, aunque nunca obtuvo el reconocimiento del público. Era, por así decirlo, un poeta para poetas, “le plus pur poète, l’âme la plus irréprochable de toute une génération” en opinión de su amigo Catulle Mendès⁹¹.

Paralelamente a la de Heredia, su obra continúa la manera de Leconte de Lisle sin decaer nunca, y él mismo asintió con orgullo ante quienes le señalaban entre los más fieles seguidores del autor de los *Poèmes barbares*. Sus *Poèmes et poésies* (1864), dedicadas a Leconte de Lisle, se sirven exclusivamente de la estilística de éste, a lo largo de una serie de poemas antiguos y bárbaros que traducen una visión pesimista de la historia. Más tarde, en 1867, daba a la imprenta *Les Lèvres closes*, su obra maestra, y en seguida *Paroles d’un Vaincu* (1871), el poema dramático *La Rencontre* (1875) y por último *Les Amants* en 1879.

Con el paso del tiempo, Léon Dierx fue rebajando su altiva impassibilidad parnasiana para, en algunos pasajes de *Les Lèvres closes* y sobre todo de *Les Amants*, impregnar sus versos de una sutil emotividad posromántica, casi diríamos becqueriana, que anticipa una buena parte del mejor simbolismo. Dierx ensaya además ritmos innovadores y efectos puramente musicales —e sribillos, aliteraciones, juegos de palabras—, y expresa sugerencias y sensaciones delicadas que los simbolistas verían con

⁸⁹ Recogido por Martino, P. *Op. cit.* pág. 101

⁹⁰ Préface a *Les Trophées*, Colec. “Poésie”. Gallimard. París, 1981 pág. 17.

⁹¹ *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, pág. 121

muy buen talante, de ahí que a la muerte de Mallarmé fuese elegido “Príncipe de los poetas” en 1898.

Pese a todo, su pasión por la filosofía y la historia, omnipresente en una lírica de contornos severos y explícito mensaje, impidió al parnasiano Léon Dierx traspasar las puertas del simbolismo. Así lo vieron sus contemporáneos como Catulle Mendès, quien explicaba las novedades de su poesía adscribiéndolas siempre a la poética parnasiana: “Léon Dierx n’a rien de commun avec les artistes récents (...) qui cherchent un nouveau mode d’expression poétique en un verbe obscur et fuyant, en la sonorité de rythmes imprécis où la pensée se disperse jusqu’à devenir, pour la plupart des lecteurs, insaisissable. (...) Ce qu’il [Dierx] a voulu dire, il le dit en effet, et tous le peuvent comprendre”⁹².

Una mayor disidencia respecto a la ortodoxia parnasiana, y no precisamente por sus características presimbolistas exhibió la obra de François Coppée (1842-1908). Su primer poemario, *Le Reliquaire* (1866) mantenía sin embargo un tono puramente parnasiano en su dedicatoria a Leconte de Lisle, su apóstrofe contra el romanticismo intimista, su defensa del formalismo impasible, sus meditaciones filosóficas y recreaciones históricas, etc.

En seguida, ya en su segundo libro, *Les Intimités* (1868) Coppée habría de mostrar su verdadera manera poética, aquella que le procuraría grande fama y le situaría entre los autores franceses más leídos de la segunda mitad del XIX; una lírica más alejada cada vez de los cánones de la Escuela para atender con realismo y sensibilidad a las sensaciones y reflexiones de un parisino. Siguiendo el ejemplo de Sainte-Beuve, Coppée cultiva una poesía de inspiración familiar que evoca con cierta simplicidad la vida cotidiana, si bien no desatendía en ningún momento el rigor formal propio de un parnasiano. *Poèmes modernes* (1869) y *Les Humbles* (1872) presentan, mediante esta virtuosidad métrica de la que siempre hizo gala la Coppée, historias sentimentales y populistas, naturalismo ráfagas tal la novelesca coetánea, de tono prosaico y tímida preocupación social. Un estilo personal, trasladado a su exitosa dramaturgia y a sus cuentos y relatos, cuyo inconfundible sello sería pronto pasto de la parodia y la burla de la juventud decadente y simbolista, que en él veían el culmen de la antipoesía burguesa. Títulos como *Le Passant* (1869), *Contes en vers* (1881), *Severo Torrelli* (1883), *Contes rapides* (1886) o *Le Pater* (1889), de no ser la perfecta galanura de sus versos, poco

⁹² *Ibidem.*, pág. 123

debían ya a las enseñanzas de Leconte de Lisle. El propio Coppée achacaba a las teorías de la imposibilidad y el exotismo, pronto desechadas por él, su distanciamiento, que no ruptura, con el estricto parnasianismo del maestro: “Leurs théories [des parnassiens] ne m’avaient pas bien convaincu. Tout parnassien que je fusse, puisque j’étais du Parnasse, il me semblait, au fond du coeur, que l’impassibilité et la bizarrerie ne valaient pas l’émotion et le naturel; que qui conque souffrait avait bien le droit de se plaindre, et qu’on pouvait certainement découvrir dans les choses les plus familières un grain de poésie”⁹³.

No menos célebre en su época fue el otro gran disidente del parnasianismo leconteano, René François Armand Sully-Prudhomme (1839-1907), académico como Coppée y primer Premio Nobel de Literatura (1901). Su poesía juvenil conjugaba ya la sensibilidad parnasiana con una marcada angustia existencial y un sentimentalismo confidencial de raigambre posromántica. A raíz de su colaboración en el primer *Parnasse contemporain*, Gautier afirmaría que “Sully Prudhomme ya se destaca entre sus compañeros por una fisonomía fácilmente reconocible, sin cortosía y sin muestra de originalidad. (...) La inspiración de Sully Prudhomme es muy varia. (...) Su espíritu titubea entre diversos sistemas: ya es creyente, ora escéptico; hoy lleno de ensueños, mañana desencantado, maldice o bendice el amor, exalta el arte o la naturaleza, y, en un vago panteísmo, se mezcla al alma universal de las cosas”⁹⁴.

Este carácter reflexivo, presente en poemarios tempranos como *Stances et poèmes* (1865) o *Les Épreuves* (1866) hizo que con el tiempo Sully-Prudhomme se decantara por la escritura científica y filosófica en detrimento de la poética. Publicadas en 1869, *Les solitudes* contenían todavía brillantes ejemplos de pura poesía parnasiana, marcados por la huella de Banville y de Gautier -“Le Cygne”, “Les Marbres”, “Les Écuries d’Augias”, “Fra Beato Angelico”, “Les Danaïdes”- junto a una sincera apología del sentimiento y el pensamiento subjetivos como auténticas fuentes de la inspiración poética. Siguiendo a Lucrecio, a quien tradujo en verso, Sully-Prudhomme acabaría ceñido a un didactismo gustoso de exponer los grandes descubrimientos científicos e industriales y los avances filosóficos seculares. Desde esta óptica fue dando a la imprenta obras como *Les Destins* (1872), *Les Vaines tendresses* (1875), *La Justice* (1878), *Le Prisme* (1886) o *Le Bonheur* (1888).

⁹³ Recogido por Vincent, F. *Op. cit.* pág. 275

⁹⁴ *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*, pp. 226-227.

Menos poeta que versificador, el último Sully-Prudhomme devino en un mero declamador de tratados filosófico-científicos, algo contra lo que Leconte de Lisle había alertado ya en 1855: “Todas esas perífrasis didácticas, puesto que no tienen nada de común con el arte, me demostrarían más bien que los poetas se están volviendo, de hora en hora, más inútiles a las sociedades modernas”⁹⁵. También el Baudelaire más parnasiano, y con él los decadentes y simbolistas, que despreciaron profundamente al primer Nobel, censuró este didactismo poético: “Existe otra herejía... un error que tiene más vidas que un gato, me refiero a la *herejía de la enseñanza*, que incluye como inevitables corolarios, las herejías de la *pasión*, de la *verdad* y la *moral*. Hay una infinidad de personas que se figuran que la finalidad de la poesía es enseñar, y que debe fortalecer la conciencia o perfeccionar las costumbres o bien demostrar alguna utilidad. La poesía (...) no tiene más finalidad que ella misma; no puede tener otra, y no habrá poema más grande, más noble que el escrito únicamente por el gusto de escribir un poema”⁹⁶.

Aunque matemático de carrera, Armand Silvestre (1837-1901) representó un papel bien distinto en el seno de la Escuela parnasiana, y frente la hondura filosófica y científica de Sully-Prudhomme propuso una literatura sensual y liviana, no exenta por ello de un sentimiento melancólico congénere al de sus compañeros Léon Dierx o el propio Sully-Prudhomme. Su primer poemario, *Rimes neuves et vieilles* (1866), prologado por George Sand y todavía muy marcado por el intimismo del primer romanticismo francés, lo situó entre los autores más celebrados de su generación.

Ausente del primer *Parnasse contemporain*, en seguida adoptaría algunos de los presupuestos estilísticos de la Escuela, fundamentalmente en lo que respecta a los aspectos formales y a la predilección por una temática pagana de cierta huella

⁹⁵ Recogido por Martino, P. *Op. cit.* pág. 98

⁹⁶ “Théophile Gautier”, en *Crítica literaria*, ed. cit., pág. 203. Aquí Baudelaire seguía a pies juntillas los preceptos expuestos por E. A. Poe en sus escritos teóricos. Así sentenciaba el norteamericano en *The poetic principle*: “While the epic mania –while the idea that, to merit in poetry, prolixity is indispensable– has, for some years past, been gradually dying out of the public mind, by mere dint of its own absurdity– we find it succeeded by a heresy too palpably false to be long tolerated, but on which, in the brief period it has already endured, may be said to have accomplished more in the corruption of our Poetical Literature than all its other enemies combined. *I alluded to the heresy of the didactic*”. *La filosofía de la composición y El principio poético*. Edición bilingüe de José Luis Palomares. Langre. San Lorenzo de El Escorial, 2002, pág. 96 (el subrayado es nuestro). Por su parte Catulle Mendès, fiel compañero, supo perdonar estos deslices didácticos: “J’accorde, soit! que l’auteur de *La Justice*, trop fréquemment, a essayé de faire entrer, par une effraction de rythmes, la science dans la poésie et pris l’expression technique pour l’expression précise. Mais qu’importe l’erreur d’un instant?”. *La légende du Parnasse contemporain*, pág. 136.

banvillesca. Su vastísima obra abarcó todos los géneros, desde la poesía - *La Chanson des heures* (1878), *Le Pays des roses*, (1882), *Le Chemin des étoiles* (1885), *Roses d'octobre* (1890), *Les Ailes d'or* (1891), *Les Aurores lointaines* (1896)...- hasta la novela erótica y el cuento galante, pasando por el teatro, el libreto operístico y la crítica de arte y literatura. Su fama en el Fin de Siglo francés corrió pareja a la de un Catulle Mendès, tanto como la influencia de su prosa estilizada y de sus madrigales amorosos en la génesis del modernismo hispánico.

Ínfima y a veces absolutamente nula será la recepción en nuestra literatura de otros parnasianos que, por su valía y por el lugar destacado que ocuparon en la Escuela merecen cuanto menos una nota recordatoria. En este sentido queremos comenzar rememorando el nombre del malogrado Albert Glatigny (1839-1873), cuya biografía roza la leyenda y que en cierta medida ha gozado de mayor aura que sus propios versos. Así lo reconocía uno de sus más sinceros admiradores, Catulle Mendès: “Celui qui fut notre jeune aîné, le cher Albert Glatigny, esprit d'enfant, ébloui de tout, coeur d'enfant, épris de tout, meilleur que les meilleurs, qui nous aimait tant et que nous aimions tant, a laissé, avec une oeuvre, une légende; (...) Laquelle des deux survivra dans la mémoire des hommes?”⁹⁷.

De origen muy humilde, Glatigny ejerció de bohemio y cómico ambulante, si bien gracias a su talento para la recitación y la improvisación pronto hizo de ello un oficio: el público proponía un tema y unas rimas y el poeta, sobre la marcha, les daba una forma perfecta. Su espíritu, pues, sólo necesitó de cierto encauzamiento académico, el cual se lo darían las enseñanzas de su maestro y mentor, Théodore de Banville. Glatigny, “le premier des Parnassiens” en opinión de Mendès⁹⁸, se estrenó editorialmente con *Les Vignes folles* (1860), obra dedicada al autor de las *Odes funambulesques* y escrita bajo su impronta: incluso “se vanagloriaba de haberlas copiado de manera servil, de haber perdido el aliento soplando en su cuerno”⁹⁹. Siempre a la búsqueda del capricho y la fantasía formalista, con el tiempo el influjo sustancial de Banville sería sustituido por el de Leconte de Lisle, a quien Glatigny dedicó y siguió de cerca en sus *Flèches d'Or*

⁹⁷ *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, pág. 121

⁹⁸ *La Légende du Parnasse contemporain*, pág. 42.

⁹⁹ Recogido en Martino, P. *Op. cit.*, pág. 91. Más tarde, el maestro le correspondería haciéndole un pequeño hueco en su *Petit traité de poésie française*, concretamente en el epígrafe dedicado al poema acróstico: “le brillant poète du Bois, des Vignes folles et des Flèches d'Or, Albert Glatigny, a bien voulu composer tout exprès, pour me permettre de le donner ici, un Acrostiche fait de main d'ouvrier, à la louange du grand aïeul de tous les bons rimeurs”. *Op. cit.* pág. 249

(1864). Aquel virtuosismo o bufonesco de las *Vignes folles*, retomado en *Gilles et Pasquins* (1872) significó, sin embargo, lo más característico, valioso y adecuado a un espíritu tragicómico de la naturaleza del suyo.

Uno de los poetas con mayor número de colaboraciones en las tres ediciones de *Le Parnasse contemporain* fue Henry Cazalis (1840-1909), quien bajo el pseudónimo o de “Jean Lahor” nos dejó poemarios muy aplaudidos entre los parnasianos como *Melancholia* (1868) y *L'Illusion* (1875-1893), en los que asoman con claridad sus lecturas de los maestros, sobre todo de Leconte de Lisle y de Baudelaire. Tratando de volcar al francés el espíritu de las *Rubaiyat* del persa Omar Khayyam, Cazalis publicó también *Les Quatrains d'Al-Gazali* en 1896. Otro de los fundadores del cenáculo parnasiano y del primer *Parnasse contemporain*, Louis-Xavier de Ricard (1843-1911) publicó un sólo poemario antes de dedicarse a las luchas políticas, *Ciel, rue et foyer* (1866), el primero que salió de las prensas de Alphonse Lemerre y del que ya nos hemos ocupado más arriba. Por otra parte, sus *Petits mémoires d'un Parnassien* contribuyeron desde su propio seno a la comprensión de la naturaleza de la Escuela y su desarrollo histórico.

Albert Mérat (1840-1909) y Léon Valade (1841-1883), presentes ambos en las tres ediciones del *Parnasse contemporain*, comenzaron su carrera literaria de la mano publicando sendos libros escritos al alimón, *Avril, mai, juin, sonnets* (1863) y una traducción de *L'Intermezzo* del alemán Henri Heine. Los dos fueron amigos íntimos de Verlaine, Rimbaud y otros disidentes de la Escuela, si bien Mérat permaneció en este sentido bastante fiel a los patrones parnasianos - *Les Chimères* (1866), *L'Idole* (1869), *Les Villes de marbre* (1869)...-, en tanto que Valade se aventuró lo poco que le permitió su corta trayectoria por sendas más arriesgadas, aunque sin rechazar de plano las enseñanzas aprendidas aquellos sábados en el salón de Leconte de Lisle y en los jueves de Théodore de Banville - *À Mi-Côte* (1874), *Nocturnes* (1880), *L'Affaire Arlequin, triolets* (1883)-.

Por último, no queremos cerrar esta nómina del Parnaso sin traer a colación los nombres de dos célebres novelistas de la época que cuando se dieron a la escritura poética lo hicieron siguiendo las modas impuestas por la Escuela, Anatole France (1844-1924) y Paul Bourget (1852-1935). France, que junto a Coppée y Banville se encargó de la edición del segundo *Parnasse contemporain* y de expulsar del mismo a Mallarmé, se ciñó a la ortodoxia parnasiana en sus dos libros de versos, *Les Poèmes dorés* (1873) y

Les Noces corinthiennes. Drame antique en vers (1876), mientras que Bourget, por su parte, colaboró únicamente en el último de los *Parnasse contemporain* (1876), si bien Lemerre se encargó de editarle sus tres poemarios, libros en cuyas páginas alternan los poemas parnasianos con una lírica sentimental y reflexiva típicamente posromántica: *La Vie inquiète* (1875), *Edel* (1878) y *Les Aveux* (1882).

2.6 La poética parnasiana

A la hora de analizar los condicionantes fundamentales de la poética parnasiana, aquellos que la singularizan frente al romanticismo y el simbolismo y que le fueron comunes a la mayor parte de la nómina de la Escuela conviene recordar, aunque sea someramente, el espíritu de la época en la cual hundía sus raíces. El parnasianismo surgió en un momento de conmociones políticas, tras el optimismo revolucionario del romanticismo y la euforia del año 48, impulsada por el ideario utópico de los Saint-Simon, Comte y Fourier; una euforia que incubaba en sí el germen de la decepción. Poetas puros como Leconte de Lisle y Banville, en sus comienzos, escribieron en revistas fourieristas de republicanismo radical, para luego ir perdiendo toda esperanza en los avances sociales y políticos y trocar el Arte por el progreso por el Arte por el arte, la religión de la poesía y la estética de la belleza. El restablecimiento del Imperio en 1852 agudizaría en otros muchos este giro ideológico, voluntaria o forzosamente, pues el régimen de Napoleón III ejercía un férreo control represivo sobre los intelectuales. A medida que durante el Segundo Imperio aumentaba el nivel de vida irían recortándose las libertades políticas. Los poetas eran marginados cada vez más por una sociedad ultramaterialista, y perdida la esperanza de cambiar el mundo y el hombre, abandonaban en masa la fe romántica en aquel bardo que guiaba a los pueblos para replegarse en los santuarios del Arte. En su “Préface” a *Poèmes antiques*, Leconte de Lisle expresaba este descorazonamiento generacional:

Ô poètes, éducateurs des âmes, étrangers aux premiers rudiments de la vie réelle, non moins que de la vie idéale; en proie aux dédains instinctifs de la foule comme à l’indifférence des plus intelligents (...), que diriez-vous, qu’enseigneriez-vous? (...) Vous n’êtes plus écoutés (...). Aussi, êtes-vous destinés, sous peine d’effacement définitif, à vous isoler d’heure en heure du monde de l’action, pour vous réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification. Vous rentrerez ainsi, loin de

vous en écarter, par le fait même de votre i seulement apparent, dans la voie intelligente de l'époque.

Aquel 1852, inicio del Segundo Imperio, se publicaron nada menos que *Émaux et camées* de Gautier y *Poèmes antiques* de Lisle, cuyos prefacios inciden en las mismas ideas. El idealismo romántico encontraba a sí un asilo seguro en esta doctrina del Arte por el arte recluida en su torre de marfil. La nueva poesía repudia la naturaleza prosaica de la sociedad coetánea, las leyes del mercado literario y, consecuentemente, el éxito burgués, signo infalible de la ligereza de una obra, pues ni la multitud poseía cultura y finura de juicio ni tiempo para adquirirlas.

La realidad política y social alimentó el pesimismo existencial de muchos parnasianos, reforzado por la creciente influencia de las ideas positivistas del determinismo. Si el hombre y el mundo estaban sujetos a las leyes científicas, resultaba ya muy complicado conservar ese optimismo *naïf* de progresistas y sansimonianos. Escribe Léon Dierx, en “L'image” –*Poèmes et poésies*–: “La terre est vieille et décrépite, / Et rêve encor, spectre blafard; / La terre croit qu'un coeur palpite / Entre ses os couverts de fard. (...) / O Terre lasse! O lu ne inerte! / Foyer mourant! Cendre des morts! / Toi que partout l'espoir déserte! / Toi qui n'as plus même un remords!”. La dictadura de la ciencia positiva, combinada con el oscurantismo del estamento eclesiástico contribuyeron a expulsar a Dios del espíritu de muchos hombres de letras de la época. Como acertadamente señala Javier del Prado, “la generación parnasiana fue la encargada por la Historia de asumir – como el realismo objetivo en novela- la condición de *hijos del ateísmo*, por un lado, y por otro, la experiencia del fracaso de la revolución social de 1848”¹⁰⁰. Pronto vendría Nietzsche para anunciar la “definitiva” muerte de Dios. En esta encrucijada hemos de situar el origen del Parnaso y el de la modernidad: “la modernidad se inicia –de cía Octavio Paz- cuando la conciencia entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble”¹⁰¹.

Expulsados de la sociedad y de sus creencias más firmes y ancestrales, el exilio será un tema central en la poesía francesa de la segunda mitad del XIX: el exilio de los dioses y los artistas, *impertinentes* en un mundo regido por lo material. La inutilidad de la belleza encarnaría en el motivo omnipresente del cisne, presente en Baudelaire –“Le

¹⁰⁰ “Introducción” a Rimbaud, A. *Poesías completas*, pág. 58.

¹⁰¹ *Los hijos del limo*, pág. 35.

Cygne”-, Léon Dierx -“Les Cygnes”-, Sully Prudhomme -“Le Cygne”- o Mallarmé -“Le Vierge, le Vivace et le Bel aujourd’hui...”. Louis Ménard en sus *Rêveries d’un païen mystique* y sobre todo Banville en *Les Exilés* elaboran la temática del exilio en toda su amplitud, referida tanto a lo político –homajes a Víctor Hugo, rey de los poetas y ausente de Francia- como a lo espiritual. En el apocalíptico “Marche funèbre” –*Les Lèvres closes*-, en “L’exemple” o “En Chemin” –*Poèmes et poésies*- Léon Dierx expresa el sentimiento de orfandad de una humanidad que ha expulsado de su seno a sus héroes y divinidades: “Les Dieux sont muets, et la vie est triste. / (...) Je dis à chacun d’entre vous qui passe: / “Au revoir, ailleurs, plus loin, dans l’espace, / Sous un ciel muet peuplé de dieux sourds!”.

No está demás recordar la importante influencia que ejerció la filosofía de Schopenhauer sobre la segunda generación parnasiana, desde 1871 en adelante. Catulle Mendès, en su libro *Soirs moroses* (1876) incluía esta “Exhortation” cuyos versos recogen el afligido pensamiento del filósofo de Fráncfort del Meno: “Et comme l’eau rechoit, par flaques, dans la vasque, / C’est notre vieux destin qu’en un lâche loisir / Se raffaisse toujours notre volonté flasque / Entre l’ennui de vivre et la peur de mourir”. Literariamente, el pesimismo schopenhaueriano y su visión de “la vida como mal” contribuyó a la aversión parnasiana por la realidad contemporánea: de espaldas a la sociedad moderna, los poetas exaltan el pasado, sobre todo la antigua Grecia, país de la belleza clásica pero también cuna de la democracia y del vitalismo pagano.

Esta postura de los parnasianos frente a la realidad empírica no haría más que agudizarse a lo largo de todo el Fin de siglo. El decadentismo y el simbolismo se aferraron por su parte a un renacimiento de la mística y la espiritualidad, diametralmente opuesto a la cosmovisión positivista. La muerte de los dioses ha dejado un vacío religioso que comienzan entonces a ocupar ciertas doctrinas heterodoxas - teosofismo, ocultismo, espiritismo o...-, cuando no un sincretismo cristiano-pagano de resolución más estética que devota. Todo ello convive además con una profunda revitalización de la figura de Cristo y del catolicismo más ortodoxo. Como señalaba E. Zola, “todas las circunstancias históricas y sociales parecen haberse dado cita para llevar a un grado de exasperación la necesidad de este vuelo místico al final de un terrible siglo de búsqueda positivista”¹⁰².

¹⁰² Recogido por Hinterhäuser, H. “El retorno de Cristo”, en *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, pág. 17 y ss.

A mediados del siglo XIX, el positivismo se había convertido en la ideología dominante entre la intelectualidad y la oficialidad académica y universitaria de Francia. Las doctrinas que Auguste Comte había expuesto en su *Cours de philosophie positive* (1831-1842) y en su *Système de politique positive* (1854) se propagaron con rapidez y pronto gozaron del favor y la adhesión de pensadores y escritores. El placer intelectual que procura la verdad positiva, basado en el análisis objetivo e impersonal de lo real se contagia de filósofos y científicos a escritores y artistas, dando paso a lo que Brunetière bautizaría como “positivismo estético”¹⁰³.

Análogo en este sentido al realismo y al naturalismo, el parnasianismo basa algunos de sus presupuestos en el respeto positivista a las ciencias humanas. Leconte de Lisle, en el prefacio a *Poèmes antiques*, afirmaba que la poesía debía regenerarse en una alianza con la ciencia –que no con el didactismo-. No se trataba, por lo tanto, de una poesía al servicio de la ciencia, sino justo lo contrario, de una ciencia al servicio de la poesía, confiándole sus métodos y su rigurosidad: “L’Art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l’intelligence, doivent donc tendre à s’unir étroitement, si ce n’est à se confondre”. Bien es cierto que el positivismo se dejó sentir en algunos aspectos puramente temáticos, inspirando poemas que elogiaban los descubrimientos científicos y técnicos, las nuevas teorías astronómicas, etc. Sin embargo, y a despecho de algunos libros de Sully-Prudhomme, los parnasianos aborrecieron estos cantos al progreso humano, y los versos consagrados a las conquistas industriales les parecieron completamente nauseabundos. Oigamos de nuevo a Leconte de Lisle:

Les hymnes et les odes inspirées par le vapeur et la télégraphie électrique m’émeuvent médiocrement, et toutes ces périphrases didactiques, n’ayant rien de commun avec l’art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d’heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes. (...) je ne sais quelle alliance monstrueuse de la poésie et de l’industrie, c’est par suite de la répulsion naturelle que nous éprouvons pour qui nous tue, que je hais mon temps¹⁰⁴.

Con el objeto de ofrecer una poesía fundada en conocimientos reales, el Parnaso privilegió la voluntad de adquirir un saber técnico aplicado a su propio campo, celebrando así al poeta-artesano, transfiguración del científico positivista, en detrimento

¹⁰³ Cf. Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 129

¹⁰⁴ “Preface” a *Poèmes et poésies* (1855), recogido por C. Gothot-Mersch como anexo a su edición de *Poèmes antiques*. Gallimard. París, 1994.

del poeta inspirado del romanticismo, bardo por ciencia infusa. Al igual que el científico no debía farsear ni intervenir injustificadamente en los resultados de sus análisis, el poeta parnasiano se decantó por un lirismo impersonal que preservara la objetividad de su punto de vista, dotando a sus reflexiones y descripciones de un carácter universalista. La biología combatía el antropocentrismo, y el parnasianismo la egolatría. Para los parnasianos, el yo lírico debía permanecer cuanto fuese posible en un estado neutro, como el yo científico en un tratado sobre botánica.

Hombres de una sólida formación intelectual, la mayoría de los parnasianos trataron de aplicar sus conocimientos históricos, filológicos o arqueológicos a los dominios de lo literario, distanciándose así del romanticismo, pródigo en historicismos y exotismos pintorescos de endeble cimientocientífico¹⁰⁵. Preocupado por la verdad objetiva, el positivismo incitó a los historiadores a borrar su personalidad para así aprehender mejor el pasado, una metodología de la que Leconte de Lisle pretendió servirse en su poesía historicista, siempre a la búsqueda del estado cultural y espiritual de los pueblos primitivos sin contaminaciones anacrónicas. En este sentido, Gautier llegó a opinar de los *Poèmes antiques* que “sería imposible asignarles fecha alguna. Nada más altamente impersonal, más fuera del tiempo, más desdénso del interés vulgar y de la circunstancia. Su entusiasmo es del todo intelectual, (...) a veces es más griego que la Grecia. (...) El helenismo de Leconte de Lisle (...) brota directamente de las fuentes, y no se mezcla en él ninguna influencia moderna. (...) Tal vez, incluso, Leconte de Lisle

¹⁰⁵ Ya desde las propias huestes románticas se había criticado este pintoresquismo superficial. Thomas Love Peacock, en “Las cuatro edades de la poesía” (1820) y poniendo los ejemplos de Walter Scott, Lord Byron, Southey, Wordsworth y Coleridge, señaló que “bien en el lugar, bien en el tiempo, o bien en los dos, la poesía tiene que distanciarse de nuestras percepciones ordinarias. Mientras que el historiador y el filósofo van avanzando en conocimiento y acelerando la marcha del mismo, el poeta se revuelca en la porquería de la ignorancia desaparecida y rebusca en las cenizas de salvajes muertos, a fin de encontrar chucherías y sonajeros para los crecidos bebés de su tiempo, (...) extrayendo del examen superficial e inconexo de una colección de viajes por mar y viajes por tierra todo lo que una investigación útil no buscaría y el sentido común rechazaría. Estos vestigios inconexos de la tradición y los fragmentos de una observación de segunda mano, al estar entrelazado en una serie de versos, (...) forman un compuesto moderno-antiguo de tradición y barbarie, donde el vibrante sentimentalismo del momento presente se injerta en la t osquedad d esfigurada del pasado, formando un conjunto heterogéneo de formas descuidadas”. Recogido en *El valor de la poesía*, Hiperión, Madrid, 2002. Un extenso catálogo de estos “vestigios inconexos de la tradición” y observaciones de segunda mano nos dejó, por ejemplo, Víctor Hugo en los poemas de tema español de *Les Orientales*. Baste como ejemplo el poema XXXI, “Grenade”, donde se nos habla del acueducto de Segovia “aux trois ranges d’arches” —monumento que, por otra parte, sólo consta de dos órdenes de arcos...-.

es demasiado severo, pues hay, nos parece, en el genio griego alguna cosa más ondulante, más flexible y menos resueltamente limitada”¹⁰⁶.

Las fuentes de los poemarios historicistas del Parnaso fueron considerables, desde los textos originales que recreaban o parafraseaban hasta las obras de erudición y divulgación de la época en cuestión. Esta voluntad de apoyar el desarrollo de la ciencia reforzó en el seno de la Escuela un marcado anticlericalismo, cuando no un odio visceral al cristianismo y a la romántica Edad Media, época del oscurantismo religioso por antonomasia. Los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle remiten a priori al concepto de “bárbaro” propio del grecocentrismo: lo extranjero, lo ajeno a Grecia geográficamente. Pero la pura connotación locativa acabaría derivando en un juicio moral: toda la historia de la humanidad desde la Atenas clásica se le presentaba a Leconte de Lisle brutal y grotesca.

Sin duda, el gran adalid del anticristianismo parnasiano fue el maestro de los *Poèmes barbares*, quien achababa a la religión oficial tanto su influjo negativo en las costumbres sociales del XIX como su histórico imperialismo excluyente. Para Leconte de Lisle cualquier religión, dada su condición esencial de impulso primario de aquella sociedad que la abrazaba y sustentaba, tenía plena vigencia en su contexto, de ahí la repulsa a un monoteísmo que preconizaba la extinción de otros cultos. En su *Histoire populaire du Christianisme*, el poeta recalcaba la nefasta influencia de la religión cristiana y de su Iglesia en la historia de la humanidad, pues en su opinión su fanatismo agostó la belleza y la ciencia del mundo clásico, fuentes de la cultura occidental. Otro no era el tema central de “Hypatie et Cyrille” –*Poèmes barbares*–, encarnación dialógica de la confrontación entre la filósofa neoplatónica de Alejandría, Hipatia, alegoría de la belleza y del conocimiento paganos, y la barbarie paleocristiana de Cirilo, augurio de los oscuros siglos venideros.

La fascinación de Leconte de Lisle por la mitología escandinava se asienta igualmente en su anticristianismo, pues el héroe bárbaro anterior a la cristianización de las regiones boreales encarna una serie de valores ausentes de la Biblia y, por tanto, de los tiempos

¹⁰⁶ *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*, pág. 206. Recordemos en este sentido las críticas de Leconte de Lisle a los *Poèmes antiques et modernes* de Alfred de Vigny y a *La Légende des siècles* de Hugo, cuyas visiones de la historia y la religión padecían la contaminación de la subjetividad y el pensamiento decimonónico de sus autores, incurriendo así en todo tipo de anacronías: “Le poète n’emprunte à l’histoire ou à la légende que des cadres plus intéressants en eux-mêmes, où il développera les passions et les espérances de son temps. C’est ce que fait Victor Hugo dans *La Légende des siècles*...”. “Alfred de Vigny”, en *Derniers Poèmes* (1895), pp. 258-265.

contemporáneos¹⁰⁷. La grandeza primitiva de los héroes y su honor sobrehumano fueron un motivo recurrente en piezas como “Le Coeur d’Hialmar” –*Poèmes barbares*–:

Va, sombre messenger, dis-lui bien que je l'aime,
Et que voici mon coeur. Elle reconnaîtra
Qu'il est rouge et solide et non tremblant et blême
Et la fille d'Ylmer, Corbeau, te sourira !

Moi, je meurs. Mon esprit coule par vingt blessures.
J'ai fait mon temps. Buvez, ô loups, mon sang vermeil.
Jeune, brave, riant, libre et sans flétrissures,
Je vais m'asseoir parmi les Dieux, dans le soleil !

Situemos el Parnaso, por tanto, en un período de esplendor de las ciencias históricas, coincidente con el profundo desencanto generacional que inspiraban los hechos presentes. La recreación del pasado desde una nostalgia encubierta tras la veracidad y exactitud científicas fundía así dos manifestaciones epocales de difícil discriminación. Así lo entendía Leconte de Lisle en el prefacio a los *Poèmes antiques*: “Ce livre est un recueil d’études, un retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues. Les émotions personnelles n’y ont laissé que peu de traces; les passions et les faits contemporains n’y apparaissent point. Bien que l’art puisse donner, dans une certaine mesure, un caractère de généralité à tout ce qu’il touché, il y a dans l’aveu public des angoisses du coeur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites. D’autre part, quelque vivantes que soient les passions politiques de ce temps, elles appartiennent au monde de l’action; le travail spéculatif leur est étranger. Ceci explique l’impersonnalité et la neutralité de ces études”.

El progreso de los estudios históricos vino acompañado del auge de otras ciencias auxiliares tal la filología, la arqueología o la epigrafía, con lo cual el trabajo del escritor se vio complementado con el del arqueólogo y el del filólogo, ensanchándose el horizonte literario de la historia. Gautier fue uno de los primeros poetas en interesarse por los últimos descubrimientos de la arqueología. Sus prosas ambientadas en el Egipto faraónico –*Une nuit de Cléopâtre* (1838), *Le pied de Momie* (1840), *Le Roman de la*

¹⁰⁷ La visión leconteana de los mitos nórdicos se inspira, según nos ha indicado Robert Denomé, en los *Chants populaires du nord* que Xavier Marmier había publicado en 1842. Cf. *The French Parnassian Poets*. Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University Press. 1972, pág. 93 y ss.

Momie (1857)- serían ya en su tiempo consideradas auténticas obras maestras de este género de literatura arqueológica¹⁰⁸.

La mirada etnográfica de los historiadores invitaba a no valorar a los latinos y a los griegos aislados de otras civilizaciones anteriores y coetáneas, de ahí la recreación del antiguo Egipto, la India y China tan frecuente en la poesía de l Parnaso. La difusión de las culturas china e india en la Europa del XIX se vio favorecida por algunos hechos políticos y culturales concretos: la fundación de la Sociedad Asiática en 1822, los importantes trabajos y traducciones de eruditos como Eugène Burnouf o Adolphe Rénier en la década de los 40, la colonización de la península india y la consiguiente proclamación de la reina Victoria como Emperatriz de las Indias en 1877. Aunque algunos poetas románticos como Hugo -“Nourmahal la Rousse”- o Lamartine -*La chute d’un ange*- habían evocado de pasada la historia y la religión de la India, el verdadero introductor de exotismo hinduista en la poesía francesa fue Leconte de Lisle. En su prefacio a *Poèmes antiques*, no dudaría en atribuirse tales méritos: “Un dernier poème, *Bhagavat*, indique une voie nouvelle. On a tenté d’y reproduire, au sein de la nature excessive et mystérieuse de l’Inde, le caractère métaphysique et mystique des Ascètes vishnuites, en insistant sur le lien étroit qui les rattache aux dogmes bouddhistes”.

Siguiendo la estela de los *Poèmes antiques*, el Parnaso produjo un buen número de poemas inspirados en la India: Gautier compuso en 1858 el libreto de ballet *Sacountala*; las dos primeras ediciones del *Parnasse contemporain* contenían varios poemas de Catulle Mendès, Louis Ménard y Coppée consagrados a la mitología hinduista, a la filosofía del nirvana o a la religión budista, mientras que Henri Cazalis, el único parnasiano que viajó físicamente a la India, publicó incluso una *Histoire de la littérature hindoue* (1888). Escribiendo en la delgada línea que separa la erudición de la pedantería, algunos parnasianos no dudaron en valerse de cuantas palabras técnicas,

¹⁰⁸ Cf. Colby, Sasha. “The Literary Archaeologies of Théophile Gautier”. CLCWeb: *Comparative Literature and Culture* 8.2 (2006); Mariño Espuelas, A. “Introducción” a *La novela de la momia*, Cátedra, Madrid, pág. 31 y ss. El motivo de las ruinas de civilizaciones perdidas enlazaba con una vieja tradición que se remonta hasta el humanismo renacentista. En Francia Du Bellay presentó en 1550 sus *Antiquitez de Rome*, en las cuales, según Hans Hinterhäuser, “por primera vez en la literatura europea se evoca el ambiente, el pathos y la melancolía de las ruinas”. *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, pág. 62. En el barroco español, la poesía arqueológica gozará del favor de los poetas gongorinos como Villamediana, Bocángel y Trillo, de Rodrigo Caro -“A las ruinas de Itálica”- y de Bartolomé Leonardo de Argensola, cuyo famoso terceto “Con mármoles y nobles inscripciones / (teatro un tiempo y aras) en Sagunto / fabrican hoy tabernas y mesones” bien pudiera haber escrito Gautier. El motivo pervivió durante todo el siglo XVIII y gozó de la estima de los poetas a lo largo del XIX, estimulados por las magníficas excavaciones de un Layard o un Schliemann. Para el caso español, véase Litvak L. “Exotismo arqueológico en la literatura de fines del siglo XIX: 1880-1895”. *Anales de literatura española*, Nº 4, 1985, págs. 183-196.

arcaísmos y cultismos ponía a su disposición la filología histórica, fuesen tomados de la lengua griega, latina o sánscrita, hasta el punto que el propio Heredia llegaría a afirmar en 1884 que “l’érudition m’a fait oublier la poésie”¹⁰⁹.

Paralelo al desarrollo de las ciencias humanas, el florecimiento de las ciencias naturales, el nacimiento de la biología y el interés por los orígenes del hombre explican el interés de la poesía parnasiana por las nociones del transformismo y del evolucionismo. Los últimos descubrimientos de la biología moderna alejaron a los parnasianos del individualismo antropocéntrico del romanticismo para privilegiar el estudio del hombre vinculado a su medio natural, a otros animales y seres vivos. Haciendo suyas las ideas de Darwin y Lamarck, Leconte de Lisle recrea en piezas como “Les Éléphants”, “Paysage polaire” –*Poèmes barbares*- o “L’Albatros” –*Poèmes tragiques*- la capacidad de adaptación de los animales a su entorno. El darwinismo y las ideas evolucionistas privilegiaron algunos temas en la poesía como la lucha por la vida y la selección natural –“Les jungles”, “La Panthère noire”, etc.-, cuyas posibilidades plásticas, por otra parte, seducían sobremanera a la objetiva pupila del parnasiano¹¹⁰.

La objetividad parnasiana, su célebre impasibilidad, hunde así las raíces en el cientificismo positivista tanto como en su propia reacción contra el antropocentrismo romántico, cuya lírica elegíaca y humanitaria sufría el agotamiento natural de todo proceso artístico. Tras la máscara impasible, sin embargo, se ocultaba aquel pesimismo trasromántico, aquel descorazonamiento generacional al que aludíamos más arriba. Baudelaire, a propósito de la impasibilidad que algunos críticos achacaban a Gautier, defendía que “lo que llamáis indiferencia no es sino la resignación de la desesperación”¹¹¹.

Un examen de la producción poética de Gautier desde sus primeras poesías de 1830 hasta la edición aumentada de *Émaux et camées* (1857) revela la búsqueda de una objetividad que neutralizase su obsesión con la muerte. El Arte por el arte gauteriano y su idealización de la Belleza respondía tanto a impulsos estéticos como emocionales, derivados de su fatalista interpretación de la realidad y de su desilusión existencial. Tal

¹⁰⁹ Recogido por Mortelette, Y. *Op. cit.* pág. 138.

¹¹⁰ A diferencia del lobo estoico y antropomórfico de Vigny –“La mort du loup”- o del alegórico albatros baudelairiano, símbolos que carecen realmente de cualidades animalísticas, las bestias de Leconte de Lisle son presentadas por lo general en su cabal primitivismo, en lo que podríamos llamar un lirismo del “animal por el animal”. Cf. Revel, Émile. *Leconte de Lisle animalier et le goût de la zoologie au XIXe siècle*. Imp. du Sémaphore. Marseille, 1942.

¹¹¹ “Théophile Gautier”, *Crítica literaria*, ed. cit., pág. 222.

actitud estética ante la vida contribuía, por tanto, a domar los impulsos pesimistas, casi diríamos nihilistas, subyacentes en su lírica. A pesar de la atmósfera romántica que todavía domina sus *Poésies* (1830) *Albertus* (1832), *La Comédie de la mort* (1838) o su *España* (1845), surcada de un temblor subjetivo por el miedo a la muerte y la condición temporal del hombre, asoma allí con tenaz insistencia la celebración visual del mundo y la belleza del arte, única perpetuación *postmortem* del propio artista. En su afán por resolver el conflicto entre la subjetividad transitoria del hombre y la eterna objetividad del arte, Gautier oculta su propia caducidad en los paisajes por los que pasea, su propia melancolía en la melancolía de los retratos que contempla. Un poema como “Pastel” - *Poésies diverses* (1838)- ilustra bien este tránsito del romanticismo al parnasianismo, de una subjetividad explícita a otra implícita:

J'aime à vous voir en vos cadres ovales,
Portraits jaunis des belles du vieux temps,
Tenant en main des roses un peu pâles,
Comme il convient à des fleurs de cent ans.

Le vent d'hiver, en vous touchant la joue,
A fait mourir vos oeillets et vos lis,
Vous n'avez plus que des mouches de boue
Et sur les quais vous gisez tout salis.

Il est passé, le doux règne des belles;
La Parabère avec la Pompadour
Ne trouveraient que des sujets rebelles,
Et sous leur tombe est enterré l'amour.

Vous, cependant, vieux portraits qu'on oublie,
Vous respirez vos bouquets sans parfums,
Et souriez avec mélancolie
Au souvenir de vos galants défunts.

La impasibilidad parnasiana mereció tales ataques e interpretaciones erróneas por parte de la crítica coetánea –y aún posterior- que los poetas de la Escuela se vieron obligados a explicarse continuamente al respecto, negando rotundamente aquella gélida ausencia de todo sentimiento que a su lírica se le imputaba. Quizás el haber tomado al pie de la letra poemas como “Pudor” de Catulle Mendès – *Philoméla* (1863)- contribuyó a la

percepción del parnasianismo como una poética absolutamente deshumanizada: “Tu ne parleras pas, ô mon âme inquiète! / Rien ne révélera ton mal intérieur: / Pas de sanglots humains dans le chant du poète”. En el fondo, lo que Mendès apuntaba en estos versos era una rotunda negación de la exaltación sentimental del romanticismo y de su personalismo biográfico, pues la objetividad parnasiana en ningún momento pretendió expulsar el lirismo de su expresión poética. José María de Heredia, en su discurso de recepción en la Academia Francesa (1894), trató de explicar su punto de vista al respecto: “Ce n’est qu’en généralisant [les confessions] par une idéalisation naturelle ou volontaire, que les poètes ont pu, sans paraître impertinents, expliquer leurs sentiments intimes. (...) C’est que la vraie poésie est dans la nature et dans l’humanité éternelles et non dans la nature de l’homme d’un jour (...). Le poète est d’autant plus vraiment et largement humain qu’il est plus impersonnel”¹¹².

Despersonalizar la poesía no significaba, por lo tanto, deshumanizarla, pues a través de la objetivación de la experiencia alcanzábase la generalización, la universalización, la verdadera lírica *del* hombre, y no de *un* hombre. Para ello el Parnaso ahondó en temas poéticos tradicionales -el amor, la muerte, la religión, la naturaleza- evitando generalmente la anécdota, la introspección y el sentimentalismo. A este respecto, el crítico André Thérivie se remontaba a la filosofía de Schopenhauer en busca de las fuentes de la impenetrable representación parnasiana del mundo: “La contemplation pure, c’est un ravissement d’intuition, la fusion du sujet conscient dans l’objet universel. (...) Le génie consiste donc à contempler objectivement, à contempler sans volupté ni désir. Il subsiste le monde comme représentation. Le monde comme volonté a disparu. Et voilà, s’il vous plaît, la morale sublime qui peut se cacher sous l’esthétique parnasienne”¹¹³.

A causa de este pudor antirromántico el parnasiano apenas empleaba el léxico del sentimiento. Como bien nos señala Laurence Campa, su desmarque emocional venía sustentado por una serie de estrategias discursivas más o menos artificiosas: “Mais s’ils excluent le *moi*, ils n’excluent pas le *je*. Quand ce *je* est celui du poète, il prend une valeur universelle et exemplaire. (...) Les sentiments se transfèrent aux choses et aux êtres, qui peuvent ainsi prendre une dimension allégorique. (...) Quand le poète parnassien ne dit pas *je*, il marque discrètement sa présence en tant qu’origine de

¹¹² Recogido por Campa, L. *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, pág. 18.

¹¹³ *Le Parnasse*, pp. 33-34.

l'énonciation grâce à l'utilisation de la deuxième personne, de la modalisation et de l'exclamation ou de l'interrogation"¹¹⁴. La transferencia de los sentimientos del sujeto al objeto perpetúa, tal como vimos en el "Pastel" de Gautier, un *yo* parnasiano oculto tras una obra de arte, puro correlato objetivo de la propia subjetividad, o bien tras un personaje que actúa en el poema como *alter ego* del *yo* lírico, como su *porte-parole*, correlato subjetivo en este caso. Otro mecanismo al servicio de la objetivación y de la universalización radicaba en la pluralización del sujeto poético, en un trueque del *yo* por el *nosotros* no a la manera romántica -comunidad entre poeta y público-, sino como una forma pudorosa de eliminar el autobiografismo. Así lo explicaba Gautier: "Si conociéramos un medio de desaparecer de nuestra obra enteramente, lo emplearíamos; el *yo* nos repugna de tal manera que nuestra fórmula expresiva es *nosotros*, plural vago que borra la personalidad y sumerge en la multitud"¹¹⁵.

El parnasiano no subyuga su arte a la realidad objetiva del mundo, sino que imprime al mundo la realidad objetiva del arte. Los procedimientos descriptivos, constantes en la poesía parnasiana, trataban por todos los medios de garantizar una objetividad análoga a la de la pintura o la escultura. El impersonal "on dirait" -"se diría"-, fue sin duda una de las expresiones más empleadas por el poeta parnasiano, la cual testimonia cierta aproximación a un sistema analógico e idealista que pretende descifrar los misterios del mundo subyacentes a su pura materialidad: *se diría* que *una* cosa es *otra* en pureza. El parnasiano describe así objetivamente consagrándose a la expresión de una belleza sensible que referencia la expresión de una belleza ideal.

No debemos olvidar, por otra parte, que la impasibilidad parnasiana presentó en el seno de la Escuela cierta gradación, desde los *Émaux et camées* de Gautier, por ejemplo, donde se traslucen bastantes hechos autobiográficos de fuerte carga sentimental, hasta las extensas epopeyas de Leconte de Lisle, en las cuales los sentimientos y pensamientos del autor apenas pueden inferirse de algún personaje histórico que actúe como *alter ego* del poeta. Aunque escasos, también podemos localizar en la obra de Leconte de Lisle algún que otro poema autobiográfico y sentimental. Hablamos, en cualquier caso, de excepciones, de breves efusiones intimistas en el conjunto de una obra cuya esencialidad aspiró a la épica con mayor naturalidad que a la lírica.

¹¹⁴ *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, pág. 19.

¹¹⁵ *Historia del Romanticismo*, pág. 61

Friedrich Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872) remontaba a los orígenes de la poesía griega la dicotomía entre un arte literario de esencialidad objetiva, cuyo paradigma mayor encarnaría Homero, y un arte subjetivo, representado en primera estancia por Arquíloco. Lo objetivo conciertrta con lo apolíneo, con el templo de Delfos, con la épica homérica, auténtico arte puro, auténtico arte clásico a ojos de los neoclásicos, omnipresentes en toda época: “exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del yo y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más a ún, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente estética”¹¹⁶. El clasicismo literario así concebido era comparable para Nietzsche al arte escultórico, forjado en la “intuición pura de las imágenes”, es decir, en imágenes que no hubieran pasado por el filtro “contaminante” del sujeto, algo absolutamente imposible tratándose de un arte humano, hecho por el hombre para el hombre.

Resulta francamente complicado no acordarse, no acordar las palabras del Nietzsche de 1872 al contexto poético francés del lustró que transcurre entre el segundo y el tercer *Parnasse contemporain*. Si sintetizamos la tesis de él alemán, su concepción de un apolíneo género épico, de una epopeya caracterizada por haber “imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes”, en frentada a la lírica, “el mundo de la música”, de impulso dionisiaco, aquellas dos expresiones de la literatura griega arcaica bien podrían corresponderse con las dos expresiones poéticas fundamentales en el Fin de siglo francés, Parnaso y simbolismo, poesía es cultural objetiva frente a poesía musical subjetiva, el “sculpte, lime, cisèle” de Gautier frente a “la musique avant toute chose” de Verlaine¹¹⁷.

A la épica parnasiana impulsada por Leconte de Lisle podrían aplicársele algunas de las objeciones que Nietzsche postula frente a los dogmas neoclásicos, pues ni siquiera en los *Poèmes antiques* logró el poeta una total “victoria sobre lo subjetivo” ni un “silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales”. El maestro parnasiano titulaba volutariosamente sus composiciones con los rótulos diferenciales de *poésie*,

¹¹⁶ *El nacimiento de la tragedia*. “Biblioteca Nietzsche”. Alianza. Madrid, 2000, pág. 64.

¹¹⁷ Ya Hegel, según nos indica Vitor Manuel de Aguiar e Silva, trató en su resumen de la historia de los géneros literarios “de estructurar la tradicional tripartición en lírica, épica y dramática basándose en la dialéctica de la relación sujeto-objeto: la lírica sería el género subjetivo; la épica, el género objetivo, y la dramática, el género subjetivo-objetivo”. *Teoría de la literatura*, pág. 168.

pieza de breve extensión de carácter reflexivo o lírico, y *poème*, larga tirada de versos narrativos de tono épico, filosófico y alegórico. El *poème* representaba el marco genérico más elevado y adecuado para materializar su concepto de la epopeya, una recreación objetiva de hechos históricos o mitológicos que sustentaran la creación de arquetipos ideales y explicaran, a través de aquellas figuras arquetípicas, el sentido del hombre.

En la práctica, sin embargo, el *poème* leconteano presenta algunas veces cierta inoculación de los rasgos propios de la *poésie*, incurriendo así en aquella anacronía que él mismo le había achacado a *La Légende des siècles* de Hugo, basada en la interpretación de la historia desde una voluntad de actualización subjetiva. En cuanto a la severa erudición, Leconte de Lisle tampoco dudó en modificar nombres propios, detalles ambientales y hechos históricos con el objeto de insuflarle al poema, cuando así lo estimó oportuno, todo el espíritu pesimista de su propia cosmovisión. Como bien apunta Claudine Gothot-Mersch al respecto, muchas veces “l’instinct de l’artiste modère les scrupules de l’érudit”¹¹⁸. Emblemático en este sentido resulta el poema “Qaïn” – *Poèmes barbares* –, uno de los más célebres del autor y en opinión de Théodore de Banville “le plus parfait modèle de ce que pourra être aujourd’hui le style épique”¹¹⁹. A raíz de su manifiesto anticlericalismo, impregnado de la filosofía de Proudhon, la pieza avivó una enérgica polémica entre católicos y republicanos, quienes leyeron en aquella lucha antagónica de los hermanos bíblicos una transposición de la lucha de clases entre burgueses y proletarios. “Qaïn” cambió la percepción que el público tenía del Parnaso, lo rehabilitó políticamente hablando y engrandeció de paso el prestigio de su autor. José María de Heredia adaptó la epopeya leconteana a la forma breve, más moderna, del soneto. Los épicos *Trophées* heredianos celebran la misma apología del heroísmo de los

¹¹⁸ “Introduction” a *Poèmes barbares*, Gallimard, París, 1985, pág. 10. Para un análisis de los múltiples “errores” de documentación histórica, voluntarios o no, en los que incurrió Leconte de Lisle remitimos al lector interesado al apéndice de notas que la estudiosa francesa incluyó en sus brillantes ediciones de *Poèmes antiques* y *Poèmes barbares*, ambas presentes en la colección “Poésie” de Gallimard.

¹¹⁹ *Petit traité de poésie française*, pág. 125. Al conjeturar sobre la posibilidad de una épica moderna, Banville repetía a pies juntillas las ideas de Leconte de Lisle al respecto: “Si donc un poète veut tenter d’écrire aujourd’hui une oeuvre épique, il devra abolir son raisonnement et retrouver son instinct, en un mot redevenir un homme primitif, se refaire naïf et religieux dans les idées mêmes du peuple dont il adopte la légende, et laisser fleurir, en dehors des conventions modernes, l’héroïsme qu’il porte en lui, comme tout poète. (...) C’est ce qu’a fait Leconte de Lisle dans plusieurs de ses *Poèmes barbares*. (...) [“Qaïn”] est vu comme aurait pu le voir en effet un géant des premiers jours du monde, et le poète ne l’a pas déparé par un seul trait moderne, qui eût fait évanouir l’illusion. Là est le salut de l’Épopée, si elle est encore possible”.

hombres del pasado en contraposición a los valores burgueses de la época. Recordemos el celeberrimo “Les Conquérants”:

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango murit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré;

Où, penchés à l'avant de blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles¹²⁰.

Épica y lírica presentaban, a ojos de muchos parnasianos, una esencial desemejanza en cuanto al sujeto poético extensiva igualmente al terreno de la forma. Siguiendo el prefacio a los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, Louis-Xavier de Ricard rechazaba en el poema “XII” de *Ciel, rue et foyer* la descuidada métrica de la elegía romántica a la par que ensalzaba la epopeya: “J’admire, dédaigneux des vagues m’éloupées /

¹²⁰ El último verso del soneto desliza uno de los mayores y más famosos errores de documentación histórica en los que incurriera un parnasiano. Fueron muchos los críticos que se llevaron las manos a la cabeza al descubrir que Heredia, aludiendo a aquellas “étoiles nouvelles”, pretendiese que los primeros descubridores habrían contemplado las constelaciones del hemisferio sur, cuando se sabe que no llegaron a traspasar el ecuador. Un historiador como Marius André, en su artículo “La conquista de América por los hombres y por los dioses” – *Cosmópolis*, Madrid, nº 12, diciembre de 1919- atacaba duramente la “tontería pittoresca de nuestro parnasiano” a propósito de aquel verso: “El autor de los *Trofeos* ha falsificado la historia. Por otra parte, los verdaderos conquistadores son, no solamente diferentes de los suyos, sino que son más humanos, más bellos y más poéticos. (...) Sus conquistadores toman actitudes romántico-parnasianas, actitudes a la Heredia. Las de los verdaderos conquistadores fueron muy diferentes. (...). Pedimos perdón a los numerosos admiradores de este último verso, que es bella literatura parnasiana y nada más; pero los conquistadores no eran parnasianos. (...) ¡Oh poeta parnasiano, fabricante de alhajas de similor! (...) el famoso soneto de Heredia es falso y malo a todas luces”. Más allá del despotismo de André, la magnificencia del poema estriba fundamentalmente en ese verso final, de cuyo sugerente falseamiento histórico nos resulta del todo improbable que un hombre de la cultura de Heredia no tuviera noticia.

Qu'entonnent nos rimeurs sinistres ou plaintifs / L'épanouissement des vastes épopées / Balançant leur parfum dans les vents primitives”.

Acentuando y exagerando la negligencia métrica de una buena parte del rom anticismo, el Parnaso se entregó al cultivo de la más severa perfección formal: “Arte es belleza – sentenciaba Gautier-, invención perpetua de l detalle, elección de palabras, exquisito esmero en la ejecución. La palabra *poeta* significa literalmente *hacedor*. Todo lo que no está bien hecho no existe”. No hay poesía si n dominio de la técnica, de la ciencia poética, un oficio que precisa laborioso estudio y aprendizaje: “la poesía es un arte que se aprende, con sus métodos, fórmulas, secretos, contrapunto y trabajo armónico”¹²¹. El Parnaso, por lo tanto, se oponía diametralmente a la teoría romántica de la inspiración, hálito suprahumano que si no es tá sujeto a la pura razón corre el riesgo de desbaratar todo el trabajo poético, expresando la belleza *imperfectamente*, inacabada, menos bella. Decía Baudelaire que “durante la época desordenada del romanticismo, durante esa época ardiente y efusiva, se hacía a menudo uso de esta fórmula: ¡La poesía del corazón! Se concedía así pleno derecho a la pasión (...) ¡Cuántos contrasentidos y cuántos sofismas pudo imponer a la lengua francesa un error de estética!”¹²².

Su desprecio de la forma hizo de Lamartine y de Musset los blancos favoritos del Parnaso. De ambos opinaba Leconte de Lisle que “Lamartine, malgré ses brillantes qualités d'écrivain, n'est (...) un artiste”, sino “poète de hasard”, en tanto que Musset le pareció “poète médiocre”, un “artiste nul”¹²³. Más allá de tales provocaciones, los parnasianos supieron reconocer y apreciar en su justa medida el trabajo de los grandes maestros del rom anticismo, pero reaccionaron duramente contra el arte desaliñado de sus epígonos, lo que les valió en su tiempo las pullas y los dardos de la crítica oficial. Recordemos que algunos de los motetes que soportaron en sus inicios, tales *formistes* o *stylistes*, apuntaban precisamente a sus pretensiones de imponer un arte que, poniendo freno a la elocuencia por la elocuencia romántica ejecutase la labor verbal con diestra y concisa maestría.

Contra las libertades de la versificación romántica, el Parnaso privilegia el alejandrino clásico, de acentos regulares y hemistiquios bien marcados, y normalmente sin

¹²¹ *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*, pág. 99.

¹²² “Théophile Gautier”, *Crítica literaria*, pág. 206.

¹²³ Recogido por Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 100. Recordemos que Musset, por ejemplo, había expresado que “créer est beau, mais corriger, gâter est pauvre et plat; c'est le oeuvre des maçons et non pas des artistes. Au reste, je m'en moque de l'art et des arts!”. Cf. Vincent, F. *Les Parnassiens: L'esthétique de l'École, les oeuvres et les hommes*, pág. 23.

encabalgamientos. Los *Émaux et Camées* de Gautier inauguraron un arte poético que primaba por encima de otros presupuestos la maestría técnica, la claridad, la variedad y la precisión del vocabulario, la brevedad, la concisión, el equilibrio. Sus octosílabos fijaban definitivamente el modelo del octosílabo francés en opinión de Théodore de Banville, de todos los parnasianos quien mayor obsesión por los recursos de la versificación experimentaría¹²⁴. En este sentido, sus *Odes funambulesques*, prodigio de combinaciones de rimas, sonoridades y efectos armónicos novísimos significaron una de las cumbres de la virtuosidad formal parnasiana, a la altura de los *Émaux et camées*. A la práctica versificadora, Banville añadió la teoría, expuesta en su *Petit Traité de poésie française* (1872). Publicado en un momento en el que aparecían los primeros signos de renovación simbolista, la obra venía a reafirmar los grandes principios de la métrica parnasiana, y para ello se valió Banville, a manera de ejemplos modélicos, de fragmentos de los libros de Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire y suyos propios, así como de los jóvenes de la Escuela como Coppée o Sully-Prudhomme. Desde sus páginas, Banville aboga por el respeto a las estructuras fijas, sujetas a las obligaciones y a la riqueza de la rima:

Supposons donc que vous n'êtes pas né poète, et que vous voulez cependant faire des vers. Une telle supposition n'a rien d'improbable et nous pouvons même dire qu'elle se trouve chaque jour réalisée. Pénétrez-vous d'abord de l'esprit et de la leçon du chapitre intitulé *Licences poétiques*; je l'écris spécialement à votre usage.

LICENCES POÉTIQUES.

Il n'y en a pas.

Como no podía ser de otra forma, el *Petit Traité de poésie française* recibió los ataques violentos de muchos simbolistas, y más tarde de autores como Apollinaire, que acusaron a Banville de confundir poeta y rimador.

El catálogo de autoridades que desfila por la obra de Banville no remitía exclusivamente al Parnaso, pues junto a los grandes románticos –Hugo fundamentalmente–, fueron los poetas renacentistas de la *Pléyade* y un neoclásico del XVIII como André Chénier otros de los paradigmas de la historia lírica francesa dignos de eterna veneración e imitación. En este sentido, si el romanticismo nació como un movimiento revolucionario, creador de una estética y una ética radicalmente originales, la Escuela parnasiana reanudaba la

¹²⁴ Cf. *Petit traité de poésie française*, pág. 13

tradición nacional, reconciliando al siglo XIX con el humanismo renacentista y el clasicismo aristocrático de la Francia prerrevolucionaria. Orgullosos herederos de Ronsard y Joachim Du Bellay, les dedicaron múltiples medallones y homenajes: las *Améthystes* de Banville, al completo, estaban “composées sur des rythmes de Ronsard”; Baudelaire, en “À une mendiant rousse”, no duda en invocar a Belleau y a Ronsard como paradigmas de la poesía galante; y Glatigny, en la composición “A Ronsard” -*Les Vignes folles*- hermanaba los ideales poéticos de la *Pléyade* con los de la juventud parnasiana:

Afin d’oublier cette prose
dont notre siècle nous arrose,
mon Âme, courons au hasard
dans le jardin où s’extasie
la vive et jeune poésie
de notre vieux maître Ronsard!...

Los parnasianos heredaron de la estética clásica lo que Aguiar e Silva puntualiza como sus rasgos fundamentales, a saber, “las nociones de modelo artístico y de imitación de los autores griegos y latinos”, los “principios estéticos de la intemporalidad de lo bello y de la necesidad de las reglas, el gusto por la perfección, por la estabilidad, claridad y sencillez de las estructuras artísticas”. Como el clasicismo, el parnasianismo ha de considerarse una estética literaria “de tenor intelectualista, caracterizada por la aceptación de reglas, por el gusto del raciocinio exacto y de la claridad, por la desconfianza frente a la inspiración tumultuosa, el *furor animi* y la fantasía desordenada”, en aras de un “esfuerzo lúcido, como vigilia reflexiva y disciplinadora de los arrobos de la imaginación y de los impulsos del sentimiento”. En cuanto a sus puntos divergentes habría que señalar la desviación parnasiana del concepto de la verosimilitud, que excluía de la literatura “todo lo insólito, anormal, lo estrictamente local o el puro capricho de la imaginación”, punto en el cual los sí continuó la labor romántica¹²⁵.

Aquel fervor por el trabajo verbal, por una dicción, un ritmo y un lenguaje culto y elevado redundó a veces en puro preciosismo. El soneto volvía a considerarse el molde más exacto para contener la expresión lírica, prescribiendo así unos límites precisos

¹²⁵ Cf. *Teoría de la literatura*, Capítulo IX, “Clasicismo y Neoclasicismo”, pp. 301-315.

para la propia inspiración poética impensables en el rom anticismo. A diferencia de los románticos, los parnasianos respetaron la división clásica de los géneros literarios y la concepción *antigua* de la belleza: única y trascendente, incorruptible, eterna y objetiva. Igualmente, y a despecho de la concepción ultraindividualista del hombre romántico, el Parnaso retomó algunas costumbres poéticas del XVI como la producción de antologías colectivas – *parnasses*-, sonetarios, florilegios o *tumbas poéticas*, así como las coronaciones grandilocuentes –“Príncipe de los poetas”-. Alphonse Lemierre, por su parte, se había encargado de publicar una espléndida reimpresión de la *Pléiade française* que despertó el interés de la juventud parnasiana por aquellas maestros.

Otra de las fuentes clásicas de la que bebió la poesía parnasiana, la de André Chénier (1762-1794) se la descubrió al Parnaso Théophile Gautier: “Se puede datar de André Chénier la poesía moderna. Sus versos (...) fueron una verdadera revelación. Se sintió toda la aridez de la versificación descriptiva y didáctica al uso en esta época. Un fresco hálito llegado de Grecia atravesó las imaginaciones. (...) Esta vuelta a la Antigüedad, eternamente joven, hizo llegar una nueva primavera. El alejandrino aprendió del hexámetro griego la cesura móvil, las variedades de cortes, las suspensiones, toda la secreta armonía y el ritmo interior (...). [Sus poemas], semejantes a esbozos de bajorrelieves con figuras casi terminadas y otras solamente desbastadas por el cincel, dieron excelentes lecciones dejando ver al desnudo el trabajo y el arte del poeta. A la aparición de André Chénier, toda la falsa poesía se descoloró, se marchitó y redujo a polvo”¹²⁶.

De *Las bucólicas*, de *Las elegías*, de *Los yambos* de Chénier el Parnaso obliteró sus pasajes moralizantes, su apasionamiento prerromántico y sus ripios neoclásicos, mientras abrazaba el culto a la belleza pura, autónoma e impersonal y la plasmación de color, relieve y armonía musical en muchos de sus versos, anuncios de la transposición artística tan grata a la Escuela. En “L’Invention”, Chénier prefiguraba la interdependencia entre forma y contenido, empleando para ello la imagen tan parnasiana del escultor que cincela un bloque de mármol: “Aux antres de Paros le bloc étincelant / N’est aux vulgaires yeux qu’une pierre insensible; Mais le docteur ciseau, dans son sein invisible, / Voit, suit, trouve la vie, et l’âme, et tout ses traits...”.

Continuando la senda iniciada por Chénier, el Parnaso trató por todos los medios de desencorsetar los diferentes dominios del arte, probando técnicas propias de la pintura y

¹²⁶ *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*, pág. 182

la escultura que transponer al ejercicio poético. La elaboración de una poética esencialmente plástica y la reflexión sobre las relaciones entre literatura y artes visuales vivió una auténtica Edad de oro en los tiempos del Parnaso, como ya señalara Baudelaire a propósito de Banville: “La poesía moderna es a la vez pintura, música, estatuaría, arte del arabesco, filosofía de la protesta, espíritu an alítico y, por muy bien que se componga, siempre se presenta con signos visibles de una sutilidad tomada de diversas artes”¹²⁷.

Ya en 1856 Gautier, desde la tribuna del *Artiste*, proclamaba la radical importancia de la transposición artística, sobre todo pictórica, en la configuración de la poesía moderna:

Propiamente hablando, no somos un hombre de letras... Enamorado, desde niño, de la estatuaría, de la pintura y de la plástica, hemos llevado hasta el delirio el amor del arte; - llegado a la edad madura, no nos arrepentimos, de ningún modo, de esta bella locura: le hemos debido y le debemos todavía nuestros momentos más dichosos: por ella valemos algo -si es que valemos algo. Otros tienen más ciencia, más profundidad, más estilo, pero ninguno ama más que nosotros la pintura; hemos dejado siempre, se lo ve claramente, la literatura por los cuadros y las bibliotecas por los museos... La Escritura habla en alguna parte de la concupiscencia de los ojos, *concupiscentia oculorum*: este pecado es nuestro pecado, y esperamos que Dios nos lo perdonará. Jamás hubo ojo más hábido que el nuestro, y el bohemio de Béranger no ha puesto en práctica más concienzudamente que nosotros la divisa: ver es tener. Después de haber visto, nuestro mayor placer transportar a nuestro arte propio monumentos, frescos, cuadros, estatuas, bajorrelieves, aun a riesgo de forzar la lengua y de cambiar el diccionario en paleta...¹²⁸

Remontándose a la tradición horaciana del “ut pictura poesis” –“como la pintura, así la poesía”-, los poetas parnasianos postulan una arte autorreferencial, contrario a la romántica imitación de la naturaleza y de la realidad. El concepto de *écfrasis*, descripción –lectura e interpretación- literaria de una obra de arte visual gozó de una fortuna inédita hasta entonces, y en este sentido el Parnaso supuso otro paso más en el camino que conducía a la modernidad: “con el advenimiento de la modernidad estética –explica Wendy Steiner-, el paralelo pintura-literatura se conectó una vez más con la cuestión de la referencia en la obra de arte”. Un signo de esta tendencia es el acento moderno en la impersonalidad del arte. La comparación romántica entre la música y la

¹²⁷ “Théodore de Banville”, en *Crítica literaria*, ed. cit., pág. 274.

¹²⁸ Recogido por Martino, P. *Parnaso y simbolismo*, pp. 25-26.

literatura hizo al arte análogo al artista al cual expresaba. Pero los escritores modernistas negaron esta correlación y tornaron hacia la metáfora pictórica en busca de apoyo”¹²⁹.

Como suele ocurrir en el amanecer de cualquier técnica, en la praxis poética del Parnaso encontramos un corpus extenso o de composiciones que declaran, autorreferencialmente, una nueva técnica, una nueva forma de entender la poesía. En su poema “Musée secret”, écfrasis de la “Venus de Urbino” de Tiziano y transposición metafórica y metonímica del objeto, Gautier afirma rotundamente: “Laisse-moi faire, ô grand vieillard, / Changeant mon luth pour ta palette, / Une transposition d’art”.

Desde sus primeras obras, Gautier evidenciaba una clara inclinación por la transposición artística, tratando de dotar a sus representaciones verbales del contorno, la luz, la perspectiva, los colores y las líneas de la pintura. Tanto en sus *Poésies diverses - El triunfo de Petrarca* de L. Boulanger, *Termodón* de Rubens- como en *España* (1845) Gautier intentó satisfacer su frustrada pasión pictórica engarzando el recurso de la hipotiposis –descripción viva y eficaz que intenta situar al lector en presencia del objeto mismo- con el propio método ecfrástico, visible en sus múltiples descripciones de monumentos arquitectónicos como El Escorial o La Alhambra o de lienzos de Murillo, Ribera, Valdés Leal y Zurbarán¹³⁰. La elección del soneto, cuya progresión estrófica parecía equivaler a los diferentes planos de un lienzo, sentó definitivamente las bases de la poesía ecfrástica parnasiana.

A su inigualable maestría en el género contribuyó sobremedida su oficio de crítico de arte en los diarios y revistas y sus reseñas de los *Salones* anuales de pintura, profesionalizando así lo que en principio fue pura pasión personal en unos tiempos cuando “la prensa carecía de ilustraciones, y por tanto era importantísimo que el cronista de arte supiera encontrar las palabras adecuadas para contar al lector cómo eran los cuadros y esculturas de las exposiciones que comentaba”, como señalaba Carlos Puyol¹³¹. Procurando evitar toda repetición, requiriéndose amplitud estilística, el diccionario se le quedó pequeño, de ahí que en su búsqueda del epíteto que tradujera fielmente un color o una forma acabara aventurándose en los dominios de la sinestesia,

¹²⁹ “La relación entre la pintura y la literatura”, en *Literatura y pintura*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal. Arco libros. Madrid, 2000, pág. 47.

¹³⁰ Cf. Miñano Martínez, E. “España: un viaje de Théophile Gautier a su poética”, *Actas del Congreso Internacional La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2006.

¹³¹ “Introducción” a Gautier, Th. *Poemas*, Pretextos, Valencia, 2007, pág. 24.

anticipándose en este sentido a Baudelaire. La célebre “Symphonie en blanc majestueux” – *Émaux et camées*– sentaría un precedente directo para otras muchas sinfonías cromáticas del simbolismo.

Les Fleurs du mal abundan en interpretaciones poéticas del arte pictórico –“Les Phares”, “Don Juan aux enfers”, “Une Gravure fantastique”, “Lola de Valence”, “Sur *Le Tasse en prison*”–. Tampoco Banville pudo resistirse al influjo, y piezas como “Une Femme de Rubens” o “La source”, basada en el cuadro homónimo de Ingres, representan auténticas obras maestras de la transposición artística¹³². En “Une Femme de Rubens” Banville rivaliza con el arte pictórico del maestro flamenco dotando a la figura de una dimensión escultural adicional, compuesta por la “forme altière”, la “calme athlétique”, la “pose héroïque”, el “sein de marbre” o la oreja tallada como “un joyau fini / par Cellini”. *Les Trophées* de José María de Heredia desplegaron igualmente todo un catálogo de transposiciones artísticas: bajorrelieve, escultura exenta, lienzo, esmalte, vidriera, arquitectura...

En la escultura, arte ático por excelencia, reposaba buena parte de la representación poética del Parnaso. De entre todas las artes, la escultura encarnaba para Gautier el espíritu del clasicismo como ninguna otra:

De todas las artes, la que se presta menos a la idea romántica es seguramente la escultura. Parece haber recibido de la antigüedad su forma definitiva. Desarrollada bajo una religión antropomorfa donde la belleza divinizada se eternizaba en el mármol y subía a los altares, ha alcanzado una perfección que no sabía ser depasada. Jamás el himno del cuerpo humano ha sido cantado en estrofas más nobles; la fuerza majestuosa de la forma ha resplandecido con una brillantez incomparable durante este periodo de la civilización griega, que es como la juventud y la primavera del genio clásico. (...) Todo escultor es forzosamente clásico.¹³³

La metáfora del poeta-escultor, fundamental en el ideario de la Escuela, expresaba la esperanza de vencer al tiempo, de perpetuar la más noble de las labores humanas, la artística, más allá de la circunstancialidad del hombre. Si el romanticismo, para referenciar la materialidad poética, se sirvió generalmente de metáforas de componente etéreo, móvil –agua, fuego, viento, lágrima, sangre–, los referentes metafóricos

¹³² Décadas más tarde Viceinte Alexandre, en “La fuente (de Ingres)” –*Ámbito*– llevaría a cabo su particular transposición poética del cuadro del pintor francés.

¹³³ *Historia del Romanticismo*, pág. 19.

parnasianos primaban lo concreto, lo estático –mármol, cincel, cristal, flor-. Las estrofas, más que cantarse, habían de cincelarse, tallarse, esculpirse. La escritura *escultórica* dotaba al verso de la eternización del clasicismo griego, canon inapelable a lo largo de los siglos. “Le vase”, símbolo de aquella eternización, fue precisamente el título de varios poemas de Leconte de Lisle, de Sully-Prudhomme, de José María de Heredia.

Gautier, ya en *La Comédie de la mort* (1838) había ensayado la écfrasis estatuarial en poemas como “Cariatides” o “Niobé”¹³⁴, pero fueron los *Émaux et camées* el punto álgido de su concepción escultórica del verso: “*Émaux et camées* exprime le dessein de traiter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur plaque d’or ou de cuivre avec les vives couleurs de l’émail, tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l’agate, la cornaline ou l’onyx. Chaque pièce devait être un médaillon à enchâsser sur le couvercle d’un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague, quelque chose qui rappelât les empreintes de médailles antiques qu’on voit chez les peintres et les sculpteurs”¹³⁵. La inmensa mayoría de los poemas del libro recogen dicha intención, y cada pieza, por lo tanto, espelnde en su concepción de pequeña obra de arte singularmente tallada, bien bajo la advocación del esmalte, miniatura que requiere una manipulación delicada, bien del camafeo, piedra preciosa de máxima pureza y elegancia plásticas. Adecuando forma y fondo, Gautier se sirvió de una métrica de arte menor, octosilábica, que tradujera verbalmente la compleja génesis de la joya en miniatura; una métrica, unas rimas, unos ritmos, unos temas galantes y madrigalescos que trasvasaban buena parte del caudal lírico del siglo XVI al XIX, a despecho del romanticismo.

En *Émaux et camées* Gautier incluyó el célebre poema-manifiesto “L’Art”, teoría en verso de la expresión poética parnasiana y exultante celebración del triunfo de la materia artística sobre el devenir del propio creador:

Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

¹³⁴ Leconte de Lisle, en sus *Poèmes antiques* (1852) incluyó también una recreación de “Niobé”, cuyo tema y la voluntad de recoger el léxico propio del arte escultórico evocaban el antecedente gautieriano.

¹³⁵ Cf. King, Russell. “Émaux et camées: Sculpture et Objets-Paysages”. *Revue Littéraire Mensuelle*. 1.84. (1979). pp. 84-90; Giné, M. *La voluntad creadora: ensayo sobre la obra poética y narrativa de Théophile Gautier*, pág. 76 y ss.

(...)
Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit:

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur;

(...)
Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.

(...)
Tout passe. - L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!

Gautier es cribió la piez a com o resposta al homenaje que le rindiera Banville -“A Théophile Gautier”- e n sus *Odelettes*, cuyos versos, de análoga fisonomía métrica, expresaban exactamente los mismos preceptos:

Quand sa chasse est finie
Le poète oiseleur
Manie
L'outil du ciseleur.

Car il faut qu'il meurtrisse
Pour y graver son pur
Caprice
Un métal au cœur dur.

Pas de travail commode!
Tu prétends comme moi,
Que l'Ode
Garde sa vieille loi,

Et que, brillant et ferme,
Le beau Rythme d'airain
Enferme
L'Idée au front serein...

Tres de las obras más importantes de Banville, *Les cariatides* (1842), *Les Stalactites* (1846) y *Améthystes* (1856) recogen la misma voluntad de los *Émaux et camées* de imitar poéticamente la fuerza, la resistencia, la perdurabilidad y la belleza de la materia escultural. Sus títulos aluden a joyas, a piedras preciosas, al duro material modelado y vencido por el artista, en tanto que sus poemas apelan continuamente a la imaginación visual del lector a través de la precisión formal y de la belleza de la expresión y de las imágenes. En este sentido, *Les Stalactites* contienen otro de los poemas fundacionales de la poética plástica del Parnaso: “Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l’extase, / Un marbre sans défaut pour en faire un beau vase...”.

Asimiladas las enseñanzas de Gautier y de Banville, la juventud parnasiana fue convirtiendo sus poemarios en talleres de escultor y de orfebre. Albert Glatigny aspiraba a tallar “un fier sonnet, rubis, topaze, / ciselé de même qu’un vase / de Benvenuto Cellini” -“A Ronsard”, *Les vignes folles*-, mientras que Heredia lograba culminar la aspiración de Glatigny integrando la concepción parnasiana de la perdurabilidad del arte en los contornos eternizantes de sus *trofeos*: “Le Vieil Orfèvre”, “Sur le Livre des amours de Pierre de Ronsard”, “L’Oubli”. Mueren los dioses, mueren los hombres, sólo el arte resiste al olvido: “Le temple est en ruine au haut du

promontoire. / Et la Mort a m'élé, dans ce fauve terrain, / Les Déesses de marbre et les Héros d'airain / Dont l'herbe solitaire ensevelit la gloire...”.

Por encima del yo y de sus circunscripciones –los dioses entre ellas–, el arte permanece, ajeno a todo devenir político, social, ético, religioso, secular. La religión de Dios sería sustituida por los parnasianos, hombres de su tiempo, por la religión del arte. En palabras de Matei Calinescu, “hacia mediados del siglo XIX, (...) la muerte de Dios parece haber iniciado una nueva era de búsqueda religiosa (...). La crisis de la religión origina una religión de la crisis (...). En su totalidad la modernidad, incluso si intentó hacerlo, no logró, entonces, suprimir la necesidad religiosa e imaginación del hombre; y desviándolas de su curso tradicional puede que las haya intensificado aparentando un florecimiento no expreso de las heterodoxias –en la propia religión, en la moral, en el pensamiento social y político, y en la estética.”¹³⁶.

Los artistas devienen en los nuevos sacerdotes de su exclusiva religión, y los museos, en cuanto que almacenan objetos artísticos, en espacios sagrados. Resulta muy significativo que Gautier, presenciando la quema de conventos en la España de su tiempo, se lamentase del saqueo y la destrucción de los tesoros artísticos que allí se almacenaban, obviando los tesoros religiosos: “Degollaos, si queréis, unos a otros por esos ideales que creéis poseer y pretendéis defender, regad con vuestra sangre y abonad con vuestros propios cuerpos los áridos campos asolados por la guerra. Pero la piedra, el mármol y el bronce, trabajados por el genio humano, son sagrados. ¡No los toquéis!”¹³⁷. Todo producto artístico contiene, en cuanto tal y más allá de sus rasgos epocales, una cualidad única, original, simbólica: el ideal de la inmortalidad de lo bello, metáfora del triunfo del arte sobre el tiempo. Se trata de lo que Walter Benjamin expresó como el “aura” de la obra de arte: “una trama particular de espacio y tiempo”, irrepetible, duradera, digna de culto precisamente por estas condiciones de singularidad absoluta. Si “el valor de la obra de arte *auténtica* se encuentra siempre en todo caso teológicamente fundado”, la doctrina del Arte por el Arte supuso el culmen de esta sacralización artística: “*l’art pour l’art* sin duda constituye una *teología del arte*”¹³⁸.

La literatura, una más de las muchas encarnaciones del arte, juega un papel clave en la concepción esteicista del Parnaso. Los versos de Gautier se sustentan en muchas

¹³⁶ *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. “Tecnos”. Alianza editorial. Madrid, 2003, pág. 76.

¹³⁷ *Viaje a España*. Colección “Cómo nos vieron”. Cátedra. Madrid, 1998, pág. 114

¹³⁸ “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Obras*, libro I, vol. 2, pág. 67 y ss.

ocasiones en un juego de invocaciones metaliterarias. Utilizando una brillante metáfora, Paolo Tortonese juzga al autor de *Émaux et camées* “le constructeur méticuleux d’un grand château de cartes. (...) Ces cartes, découvertes à demi ou entièrement, ce sont des feuilles arrachées aux livres de sa bibliothèque. (...) Le plus souvent, une foule de détails, situations, lieux, personnages, boutades, cache ou révèle un texte sous-jacent: ce qu’on appelle, par une fraîche métaphore, une *source*, ou bien, avec la sécheresse de jargon, un *hypotexte*”¹³⁹. Sin embargo, el universo literario al que Gautier alude y cita hasta la extenuación no responde tan sólo a un simple afán de erudición o a pura pedantería, sino que forma parte del propio entramado narrativo y poético, del texto concebido como un mosaico perfeccionado con múltiples finalidades: respetuosos homenajes, digresiones decisivas en el decurso de una obra, parodias imbuídas de comicidad y melancolía o voluntarios pastiches, más o menos explícitos, de un estilo, de una manera, de una época literaria de la que emanciparse. A este respecto, un poeta que no le iba a la zaga fue Banville, cuya obra él mismo llegó a calificar como “une véritable avalanche de noms propres”¹⁴⁰. Aquí reside, pues, uno de los rasgos definitorios del Parnaso, la poematización de la historia de la literatura.

El poeta parnasiano, *homo aestheticus*, personifica aquella máxima de José Ortega y Gasset: el arte “es una subrogación de la vida”¹⁴¹. *Mademoiselle de Maupin* inaugura en la literatura del siglo XIX el esteticismo moderno, una actitud conscientemente provocadora y escandalosa. A su personaje principal, d’Albert, *alter ego* del propio Gautier, no le dolían prendas para afirmar en un pasaje del libro que “Je comprends parfaitement une statue, je ne comprends pas un homme; où la vie commence, je m’arrête et recule effrayé comme si j’avais vu la tête de Medusa. Le phénomène de la vie me cause un étonnement dont je ne puis revenir”.

El proceso epistemológico de contemplación artística propio del parnasiano difiere radicalmente de aquel que sustentaban los primeros románticos: si a comienzos del siglo XIX Joseph Joubert había sugerido “ferme les yeux, et tu verras”, incitando a reconducir la mirada al mundo interior, Gautier fue aquel hombre para quien “el mundo exterior existe”. Para el romanticismo, sólo el hombre que se consagra a la introspección podrá conocer su propia alma, el mundo que le rodea, y en última

¹³⁹ “Introduction” a Gautier, *Oeuvres. Choix de romans et contes*. Robert Laffont. París, 1995, pág. III.

¹⁴⁰ “Commentaire” a *Odes funambulesques*, pág. 307

¹⁴¹ Recogido por Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, pág. 56.

instancia a Dios. Todo existe en el fondo de uno mismo, y las condiciones necesarias para la inspiración poética devienen de dicho autoconocimiento. Así lo entendió siempre Victor Hugo: “Pour que la muse se révèle à lui, il faut qu’il ait en quelque sorte dépouillé toute son existence matérielle dans le calme, dans le silence et dans le recueillement. Il faut qu’il se soit isolé de la vie extérieure pour jouir avec plénitude de cette vie intérieure qui développe en lui comme un être nouveau, et ce n’est que lorsque le monde physique a tout à fait disparu à ses yeux, que le monde idéal peut lui être manifesté”¹⁴².

A este respecto, Gautier se alejó muy mucho de los principios del romanticismo. Poeta esencialmente descriptivo, su idolatría del objeto privilegió la pura exhibición de la imagen antes que la sugestión del símbolo. Los numerosos cuadros inspirados en la naturaleza que salpican sus libros se separaban de la concepción paisajística de los románticos, para quienes una tempestad marina, por ejemplo, referenciaba una pasión conflictiva, o una puesta de sol la melancolía. Para Gautier la naturaleza fue hermosa en sí misma y por sí misma, sin esa necesidad imperiosa de recurrir a la abstracción ni al sentimiento del sujeto que la contempla. A la belleza trascendente antepone la belleza inmanente de las cosas, en una suerte de religión de la materia: el arte no simboliza lo absoluto, sino que lo encarna. En el Prólogo a *Cromwell*, cabalmente manifiesto romántico, recoge el pensamiento de Victor Hugo al respecto, tan divergente del de Gautier. Si “el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía”, la diferencia entre una literatura clásica y otra romántica había de radicar, desde el punto de vista ontológico y epistemológico, en las diferentes visiones de la naturaleza y del hombre propuestas por el paganismo y el cristianismo: “No hay nada más *material* que la teogonía antigua. En vez de intentar, como lo ha hecho el cristianismo, separar el espíritu del cuerpo, ha dado forma y rostro a todo, incluso a las esencias, incluso a las inteligencias. En ella todo es visible, palpable, carnal. (...) En cambio, el cristianismo (...) introduce una profunda separación entre el espíritu y la materia. (...) [ésta es] la diferencia fundamental que, a nuestro juicio, separa el arte moderno del arte antiguo, (...) la literatura romántica de la literatura clásica”¹⁴³.

¹⁴² Recogido por Tortonesi, P. *Op. cit.*, pág V.

¹⁴³ *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*. Traducción de Jaume Melendres. Península. Barcelona, 2002, pág. 33 y ss. Al hilo de las palabras de Hugo, Matei Calinescu sentenciaba que “la identificación romántica del *genio moderno* con el *genio del cristianismo* y la opinión de que, separados por un vacío infranqueable, existen dos tipos de belleza perfectamente autónomos, el primero pagano, el segundo

El concepto de belleza del parnasianismo, indisociable del propio concepto de arte, identifica lo bello con aquello que el artista visualiza, desplazando así aquella cristiana “separación entre el espíritu y la materia” del manifiesto de Hugo. D’Albert, protagonista de *Mademoiselle de Maupin* enfatizaba que “la spiritualité n’est pas mon fait, j’aime mieux une statue qu’un fantôme, et le plein midi que le crépuscule. Trois choses me plaisent: l’or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur. (...) Jamais ni brouillard ni vapeur, jamais rien d’incertain et de flottant. (...) Le moindre détail prend de la fermeté et s’accroît hardiment; chaque objet revêt une forme et une couleur robustes. Il n’y a pas là de place pour la mollesse et la rêverie de l’art chrétien”.

Sacralizado el arte y sacralizada su máxima aspiración, la pura Belleza material, ¿qué mejor representación empírica de la misma que el cuerpo femenino, encarnación atemporal de la Venus pagana? El Parnaso, como hicieran los antiguos griegos, celebró el desnudo en su pura dignidad estética y ética, libre de las hojas de parra del pecado original, en plena y saludable comunión con los dioses y las fuerzas de la naturaleza. Así Banville en “À la Muse grecque”, Leconte de Lisle en “La Vénus de Milo”, Baudelaire en el quinto poema de *Las flores del mal*, donde opone la vitalidad solar de la belleza antigua a la decrepitud de los tiempos modernos:

J’aime le souvenir de ces époques nues,
dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
Alors l’homme et la femme en leur agilité
jouissaient sans mensonge et sans anxiété,
et, le ciel amoureux leur caressant l’échine,
exerçaient la santé de leur noble machine.
Cybèle alors, fertile en produits généreux,
ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux...¹⁴⁴

La idealización de la belleza femenina transfirió a la temática amorosa y erótica ciertas sugerencias propias, tal su conflicto implícito entre lo material y lo espiritual, entre la descripción plástica del objeto y la actitud emocional del sujeto. Ello desembocó

cristiano, constituye un momento verdaderamente revolucionario en la historia de la modernidad estética”. *Op. cit.*, pág. 74.

¹⁴⁴ A nálogo se ntimiento ex presaría de n uevo B audealire en los tercetos de “La muse malade”: “Je voudrais qu’exhalant l’odeur de la santé / ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté, / et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques, / comme les sons nombreux des syllabes antiques / où règnent tour à tour le père des chansons, / Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons”.

frecuentemente en una tensión dramática que trascendía los límites de la impasibilidad parnasiana. Armand Silvestre, en sus “Nouveaux sonnets païens”, nos habla de la castidad divina de la mujer, insuflada por los dioses: “L’amour des Cieux a fait chaste ta nudité: / So us tes con tours sac rés la f ange maternelle / Revêt la dignité d’une chose éternelle / Et, pour vivre à jam ais, s’enfer me en la Beauté”. Aquella castidad resulta comparable en su perfecta carnalidad a la del mármol, a la de un vaso incrustado de rubíes, a la de la flor de lys y, en fin, a la de la nieve. Sirviéndose del motivo de la bella dormida, Silvestre convierte la perfección impasible del desnudo femenino en objeto de contemplación *dramática*; una dialogía en la cual se entrecruzan el impulso sexual del sujeto y la frialdad mortal del objeto arquetípico: “-L’amour qui te fait vivre est celui qui me tue; / Car ta sérénité cruelle de statue / N’est qu’un leurre où sans fin s’épuise mon souci”.

De esta manera, las metáforas mineralistas que el Parnaso aplica a sus descripciones de la mujer ideal embellecen la realidad al par que traducen una inaccesible dureza que así conserva todo su poder de sugestión y seducción, según podemos leer en

“L’Impassible” de Gautier, en “La Beauté” de Baudelaire o en “La Beauté” de Léon Dierx: “Tout le génie est fait de garder ta mémoire, / Tu veux que la vertu pâlisce à ton éclair, / Et l’énigme éternelle a ton secret pour gloire”. Irremediablemente, todo ello desembocaría en el mito de la mujer fatal, tan grato a los decadentes y simbolistas y que ya Gautier venía prefigurando en las Imperias y Cleopatras que pueblan su obra.

Banville, por su parte, incluyó en *Les Princesses* un desfile de reinas adulteras y lascivas, desde “Cléopâtre” a “Messaline” pasando por “Hérodiane” o “Salomé”, arquetipo de la mujer fatal que mezcla a su belleza los atributos de la muerte -la cabeza del bautista-, tema muy recurrente en toda la poesía posterior¹⁴⁵.

Sin embargo, entre la insensible fatalidad y el hedonismo vitalista, la poesía del Parnaso privilegió este último impulso por considerar lo de mayor afinidad al espíritu de la Grecia clásica, espíritu que aliena y recorre el conjunto de las manifestaciones de la Escuela.

Gautier, “Fils de la Grèce antique et de la jeune France”, en palabras de Hugo¹⁴⁶, y Banville -“n’est sûrement pas un de nos contemporains: c’est un Grec”, como afirmó

¹⁴⁵ Hasta 1912, son 2789 los poemas inspirados por Salomé y la cabeza del bautista que Mauro Armijo ha llegado a contabilizar en la literatura occidental. Cf. “Introducción” a Wilde, O. *Salomé*, Valdemar. Madrid, 1997, pág. 10.

¹⁴⁶ Cf. *Tombeau de Théophile Gautier*, incluido en Gautier, *Oeuvres poétiques complètes*, pág. 812 y ss.

Jules Tellier¹⁴⁷, fueron los primeros cultivadores de un helenismo revitalizado por la belleza parnasiana, opuesto al helenismo o neoclásico, teatral, dirías e de cartón piedra. Los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle confirmaron esta reinterpretación de la cultura griega: “Depuis Homère, Eschyle et Sophocle, qui représentent la Poésie dans sa vitalité, dans sa plénitude et dans son unité harmonique, la décadence et la barbarie ont envahi l’esprit humain”. El helenismo de Leconte de Lisle expresaba los dos sentimientos esenciales que confluyeron en su vida y su obra: la nostalgia de una Edad de oro –Grecia- y el rechazo de una Edad de hierro –el París contemporáneo-. La Grecia de Leconte de Lisle, como señala Benedetto, fue un país “riante jeune, enjouée, spirituelle, désireuse de vivre et de jouir”¹⁴⁸.

Desde este punto de vista, Gautier, Banville y Leconte de Lisle combatieron las enfermedades espirituales del romanticismo con la vitalidad y la sabiduría paganas. Más allá de los cánones de la belleza clásica, la Grecia antigua inspiró en los parnasianos un ideal de vida. Tras los acontecimientos turbulentos del 48, Grecia se presentaba a sus ojos como la patria de la sabiduría, la libertad y la democracia, un refugio donde oponerse a una época marcada por las luchas políticas, el acoso del utilitarismo y el totalitarismo moral y espiritual impuesto por la Iglesia oficial. A este respecto cobra importancia la figura de Louis Ménard, cuyo helenismo comportaba una profunda dimensión crítica: socialista y luego comunista, Ménard observaba en el monoteísmo el principio de la monarquía, y en el politeísmo el de la democracia. No se trató, por tanto, de un culto pasivo y reaccionario, puramente esteticista y propio de anticuarios, sino de una suerte de activismo lírico integrado en su contexto histórico.

Pero la obra que realmente sentó las bases de todo el helenismo parnasiano fue *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle. Por más que Barrès afirmase que “l’esthétique parnassienne repose sur l’hellénisme de Ménard”, sería por mediación de los versos de Leconte de Lisle que las lecciones de Ménard habrían de pasar a los parnasianos, como recalcó José María de Heredia: “Comme [Ménard] était absolument incapable de pédagogie, c’est par l’entremise de Leconte de Lisle qu’il nous transmit ses leçons”¹⁴⁹. Los *Poèmes antiques* difundieron las teorías de Ménard dotándolas de la suntuosidad poética de la que carecían, “l’ordre, la clarté et l’harmonie, ces trois qualités du génie

¹⁴⁷ “Banville par Jules Tellier”, en Théodore de Banville, *Oeuvres*, tomo VII, pág. 317.

¹⁴⁸ “L’*Helene* de Leconte de Lisle”, pág. 301. Recogido por Claudine Gothot-Mersch, *Op. cit.* pág. 371.

¹⁴⁹ Recogido por Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 151.

hellénique”, según nos señalaba el propio Leconte de Lisle en su prefacio a *Poèmes et poésies*. Por otra parte, sus traducciones de Anacreonte, Hesíodo, Homero, Sófocles o Eurípides ofrecieron al resto de la Escuela parnasiana un vasto panorama de la literatura griega y una mina de temas y motivos en los que inspirarse.

La Grecia de Leconte de Lisle se impuso a la de Ménard en el seno de la Escuela parnasiana, y aunque ambas mantuvieran muchos elementos comunes, el helenismo fourierista y republicano desaparecería de la obra de los jóvenes poetas en detrimento de la pureza estética de la latinitas clásica y del culto al elitismo. Una cosa era la democracia, y otra la demagogia, y en este sentido, no debemos olvidarlo, la parnasiana fue la poética de la más elevada torre de marfil.

La relación del poeta parnasiano con la sociedad de su tiempo cambió drásticamente respecto a aquella de la cual hacía gala el romanticismo. Durante el romanticismo, los intelectuales reclamaban un papel fundamental en sus sociedades, y ésta alababa tal determinación. Como bien indican Castex y Surer, “Par sa réserve altière, [Leconte de Lisle] contribue à faire remonter la poésie sur le Parnasse, alors que Lamartine revendiquait comme un honneur de l’en avoir fait descendre”¹⁵⁰. La preocupación por los hechos contemporáneos, la necesidad del éxito, el reclamo de los partidos políticos y las imposiciones del gran público hacían del literato un estandarte ilustrativo de su tiempo. Hugo tenía la convicción de que el poeta, auténtico hierofante, era un mensajero de la voluntad divina, de ahí sus obligaciones didáctico-sociales. En su prefacio a las *Méditations* (1834), Lamartine se aventuraba a augurar este futuro para la poesía: “Elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale, comme les époques que le genre humain va traverser; elle sera intime surtout, personnelle, méditative et grave... elle doit se faire peuple et se populariser comme la religion”¹⁵¹.

Ya sabemos cómo se equivocó Lamartine, cómo la modernidad ha seguido mayoritariamente los caminos del Arte por el arte y la pureza y autonomía poética preconizada por el Parnaso. El divorcio entre artista y sociedad quedó más evidenciado que nunca en tiempos del parnasianismo, y ya no haría más que agravarse con el decadentismo y el simbolismo, cuya expresión poética conllevó, inherentemente, un divorcio suplementario, más radical aún, entre artista y lector.

¹⁵⁰ *Manuel des études littéraires françaises. XIX siècle*. Hachette. París, 1973, pág. 211

¹⁵¹ Recogido por A. Thérive, *Le Parnasse*, pág. 83

2.7 Parnaso y simbolismo

Ensayar una clarificación de la relación entre el Parnaso y el simbolismo supone una voluntad de aclarar también la génesis de la poética moderna. A grandes rasgos, si recordamos cuáles fueron los preceptos principales de la literatura simbolista, Anna Balakian afirmaba que “el simbolismo es un estilo, una rúbrica” cuyos elementos dominantes fueron tres: “la ambigüedad de la comunicación indirecta, la filiación a la música y el espíritu decadente”¹⁵². Por contra, el Parnaso había propuesto la exactitud y precisión de la comunicación directa, las formas fijas de la métrica tradicional y un espíritu que hundía sus raíces en el positivismo para levantar una torre de marfil de signo aristócrata y pesimista.

Si el Parnaso supuso una reacción contra el romanticismo, debe entenderse el simbolismo como una recuperación del *propósito poético* romántico. Para Anna Balakian, “desde el comienzo del movimiento romántico, la poesía se ha apropiado del terreno de lo místico como una especie de sucedáneo de la religión: los románticos buscaban analogías o imitaciones del infinito, y lo mismo hicieron los simbolistas y surrealistas. Cualquier libro sobre el romanticismo nos dirá que el verdadero romántico encontraba su perspectiva en el sueño, como estado intermedio entre este mundo y el futuro; pero lo mismo hacía el simbolista que cultivaba los sueños como único nivel vital de la existencia del poeta”¹⁵³. El Parnaso, expresión concreta, literatura de severos contornos y conceptos positivos, alzó el luminoso puente clasicista que unía dos noches, la romántica y la simbolista. Sentenciaba Mario Praz que “*Romántico* [y podría mos añadir *Simbolista*] se asocia con (...) conceptos tales como *mágico*, *sugestivo*, *nostálgico*, y sobre todo con palabras que expresan estados de ánimo inefables, como la palabra alemana *Sehnsucht* y la inglesa *wistful*. Resulta curioso notar que estas últimas no tienen equivalente en las lenguas neolatinas; es un signo claro más del origen nórdico, anglogermánico de los sentimientos que expresan. (...) Desde Keats (...) hasta Maeterlinck, con su teoría del silencio más musical que todo sonido, mucho se ha celebrado la magia de lo inefable”¹⁵⁴.

Rechazando el positivismo de parnasianos y naturalistas, los jóvenes simbolistas se desinteresaron de la historia y de las ciencias. Si a ésta se había encomendado la poesía

¹⁵² *El movimiento simbolista*. Guadarrama. Madrid, 1969, pág. 127.

¹⁵³ *Ídem*, pág. 29

¹⁵⁴ *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Acantilado, Barcelona, 1999, pp. 58-59

parnasiana, el simbolismo se orienta, por su parte, a la religión, a la mística. Plotino definía al filósofo místico como aquél “que avanza al santuario más interior dejando atrás las estatuas del templo exterior”¹⁵⁵, y pasos muy semejantes habrían de dar decadentes y simbolistas, desfilando entre estatuas parnasianas hacia lo desconocido.

Con el simbolismo, la poesía comienza a dejar de ser un arte de representación para convertirse en un arte de pura creación y experimentación. Mallarmé consideraba que el pecado del parnasianismo radicaba en su énfasis referencial, en que representaba directa, explícitamente las cosas de la naturaleza. Desde su posicionamiento teórico, el arte verdadero no obedecía a la representación de los objetos, sino a su alusión. Así la propia subjetividad, una sugestión del alma del poeta, de un *état d'âme* que ya no era emoción en sus categorías simples –tristeza, miedo, amor...-, susceptibles de ser enunciadas alegóricamente, sino en una emoción compleja, híbrida, amalgama de impresiones sin discriminación ni definición absoluta.

El simbolismo, pues, proyecta un estado interior sobre la realidad objetiva. A este respecto, G. Pellissier señalaba que “delante de un paisaje el Parnasiano dará en los términos más justos y netos que le sea posible lo percibido por su ojo; el Simbolista, al descubrir bajo las apariencias sensibles lo que contienen en estado latente, traducirá la *correspondencia* de este paisaje con su alma, pues, a decir verdad, el alma de las cosas es el alma del poeta”¹⁵⁶. Se trata de una correspondencia sentimental entre lo exterior y lo interior sugerida, más que explícita. En el paso del Parnaso al simbolismo hallamos, a propósito de la escritura descriptiva, los factores que condicionan la relación implícita entre paisaje y sujeto y su confusión última en una atmósfera íntima e indivisible.

El símbolo como sistema epistemológico y como figura retórica había aparecido ya en el alba de los textos literarios: una imagen, una metáfora, una alegoría son recursos retóricos que pueblan la historia de la literatura universal. Pero la originalidad de los simbolistas emanaba de un empleo radicalmente nuevo que hacían del símbolo. El simbolismo trata de prescindir del primer objeto de la correspondencia para evocar directamente el segundo. Así lo definía exactamente Jules Lemaitre: “Una comparación prolongada de la que únicamente se nos da el segundo término, un sistema de metáforas

¹⁵⁵ Recogido por Edward Lucie-Smith, *El arte simbolista*. “El mundo del arte”. Destino. Barcelona, 1991, pág. 11.

¹⁵⁶ C f. Casado, Miguel. “Introducción” a Verlaine, P. *La Buena canción; Romanzas sin palabras; Sensatez*, pág. 51.

seguidas”¹⁵⁷. Mallarmé confrontaba en estos términos su nueva poética con la de los parnasianos en la famosa encuesta realizada por Jules Huret en 1891:

La contemplation des objets, l’image s’envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose en tièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils retiennent au x spris cette joie délicate de croire qu’ils créent. Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve. C’est le parfait sage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, par une série de déchiffrements¹⁵⁸.

Para Mallarmé, por lo tanto, la poesía debió abandonar los procedimientos descriptivos del romanticismo y del parnasianismo, dejarse guiar no ya por los estados de ánimo ni por los espectáculos del mundo exterior, sino por el propio lenguaje exclusivamente. La palabra poética ha de abandonar la retórica para convertirse en su propia finalidad. Poco tiene que ver, si no es por el empleo fiel del verso alejandrino, el poema mallarmeano con el esmalte o el camaleón parnasiano. Si los poemas parnasianos, artefactos perfectamente cincelados, representaban una imagen fragmentada del mundo de la belleza, la poesía de Mallarmé tiende al puro Ideal: un poema concentra todo un universo, cada símbolo contiene todas las significaciones. Las palabras, las imágenes, los símbolos coexisten en sus múltiples sentidos conjugando entre ellos infinitas correspondencias. Ya no se trata de la palabra-signo del Parnaso, de la palabra utilitaria que designa el mundo, sino de la palabra-símbolo, de la palabra mágica en el seno de lo que Manuel Serrat Crespo denominó “una batalla por la trascendencia”¹⁵⁹.

En la acepción romántica, el símbolo desvelaba la profundidad del mundo. “El lago” de Lamartine no significaba sólo un marco para la ensoñación romántica, sino una proyección del yo, una equivalencia anímica entre el sujeto y su enclave. El simbolismo finisecular llevaría más allá dichos presupuestos basándose en el arte de la sugerencia, de la evocación de una idea abstracta desde una realidad concreta, extremando así el subjetivismo –que no el sentimentalismo– romántico. Frente al *expresionismo* premoderno, que concebía al *objeto en sí*, el simbolismo moderno, partiendo del *impresionismo*, concebía al *objeto en mí*.

¹⁵⁷ Recogido por Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, pág. 43.

¹⁵⁸ Recogido por Bernard Delvaille, *Poètes symbolistes*, pág. 16.

¹⁵⁹ “Introducción” a Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Cátedra. Madrid, 2001, pág. 30.

En la recuperación de algunas formas y procedimientos retóricos renacentistas y barrocos como el poema alegórico hemos de situar una de las claves del nacimiento de la nueva poética. Escuchemos a J. A. Millán Alba: “la salida del Romanticismo hacia el Simbolismo se lleva a cabo en Francia y, por consiguiente, en gran parte de Occidente, gracias a la recuperación del Renacimiento y del Barroco que estos jóvenes poetas leyeron y estudiaron, tras la recuperación de Ronsard por los románticos. Concisión del poema, perfecto equilibrio de sus partes, progresión metafórica que desemboca o puede desembocar en alegoría, recuperación de la mitología clásica y abandono de la bíblica, preferida por los poetas románticos, preciosismo de las imágenes y, finalmente, ida hacia el hermetismo del poema”¹⁶⁰.

Aunque el Romanticismo, en general, había desechado la alegoría como forma poética por ser “demasiado mecanicista como artefacto de producción de sentido, demasiado racional y demasiado didáctica: demasiado ligada a un medievalismo didáctico”¹⁶¹, no dudaron en recurrir a ella Alfred de Vigny en varios de sus *Poèmes antiques et modernes*, Víctor Hugo en piezas como “La Vache” o Alfred de Musset en la célebre imagen del pelícano de “La Nuit de mai”. Pero una recuperación consciente y sistemática de la alegoría no la encontraremos más que en algunos maestros del Parnaso como Leconte de Lisle —“Le Parfum impérissable”— y fundamentalmente Théophile Gautier —“Les Colombes”, “Le Pin des Landes”, “Niobé”, “Le Pot de fleurs”...-.

Siguiendo a Gautier, al que imita claramente en este sentido, Baudelaire presentaba en *Les fleurs du mal* poemas como “L’albatros”, “Le masque”, “À une Madone (Ex-voto dans le goût espagnol)”, “Duellum” o el rotulado consecuentemente “Allégorie”, cuyo empleo del símbolo a la manera clásica, basado en una imagen asociada a una idea que se descifra siempre al final del poema retomaba lo que Jerónimo Martínez Cuadrado reconoce como “*aprosdóqueton*, por el que el segundo término de la comparación no se hacía esperar mediante una ponderación en el primer término”¹⁶². Menos didáctico pero no más moderno resultaba igualmente su empleo de las mayúsculas en algunos sustantivos-clave esparcidos a lo largo de toda su obra: “Mort”, “Ennui”, “Esprit”, “Beauté”, testimonio cabal de un razonamiento todavía alegórico. Este procedimiento

¹⁶⁰ “Introducción” a Baudelaire, *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. “Biblioteca de Literatura Universal”. Espasa. Madrid, 2000, pp. LXXVIII y ss.

¹⁶¹ *Ídem.*, pág. LXXXIX.

¹⁶² “La función del poeta francés del siglo XIX según sus creadores”, *Anales de filología francesa*, n° 9, 1998-2000 (Homenaje al profesor D. Francisco Martín Más), pp. 205-226.

versal no fue tampoco ajeno a los poetas parnasianos: José María de Heredia, en algunos de sus *Trophées* como “L’Oubli”, agrupó múltiples sustantivos mayúsculos como “Mort”, “Terre” o “Mer”, en tanto que en piezas prim erizas como “La Conque” (1866) o “La Mort de l’ Aigle” (1864) se sirvió del soneto propiamente alegórico a la manera de Gautier y Baudelaire. También Catulle Mendès hizo lo propio en “Septembre” y Sully Prudhomme en “Le vase brisé”, “Les Danaïdes” o “La Jacinthe”. En cualquier caso, se trataba éste de un simbolismo discursivo, convencional, de carácter unívoco, centrado en una personificación de los abstractos donde existe “una idea previa que se debe exponer versificándola, y la imagen es el artificio adecuado para ilustrarla, como quien colorea el dibujo de otro. (...) La imagen carece de otro valor que el auxiliar y esa perspectiva degradada sus componentes”¹⁶³. La alegoría, como vemos, tiende a clarificar los conceptos: el simbolismo a oscurecerlos.

Baudelaire, sin embargo, comienza a ir más allá de la alegoría, alejándose del didactismo y del puro silogismo aprendido de Swedenborg para ir “trastornando” el propio razonamiento lógico del poema y la estructura argumentativa clásica –léase en este sentido “De profundis”-. En palabras de Anna Baklanian, “cuando Swedenborg dice que *jardín* significa sabiduría, que los *árboles* son el conocimiento del bien y el *pan* el amor, todo esto es anticuada alegoría y no símbolo. (...) Una aplicación directa del swedenborguismo habría conducido al orden y a la clarificación en un mundo de confusión y misterio. Toda la historia de la literatura, desde el romanticismo hasta el simbolismo y el surrealismo, refleja, por el contrario, cómo se va apartando el hombre del orden, dando culto al misterio de lo desconocido en lugar de querer identificar la iluminación con el orden o el racionalismo”¹⁶⁴.

¿En qué sentido Baudelaire superó el concepto de alegoría y condujo su poética al simbolismo moderno? En lugar de situar la correspondencia entre lo abstracto y lo concreto, Baudelaire la sitúa entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la realidad exterior e interior. Ya no se trataba de una dualidad entre lo terrenal y lo celeste que el poeta había de descifrar, a la manera de su admirado Edgar Allan Poe, sino de una interacción entre todas las experiencias sensoriales, no espirituales, que el poeta, conscientemente, establece en el interior de sí mismo, y cuya última interpretación corre a cargo del yo que percibe el fenómeno. De la verticalidad a la horizontalidad, del intelectualismo al

¹⁶³ Cf. Casado, M. *Op. cit.*, pág. 61.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, pp. 27-28.

sensualismo: he ahí la razón del impresionismo sinestésico y de la sugerencia baudeleriana. No estamos ya frente a la analogía universal de Swedenborg, ante el trascendentalismo en el cual existía un paralelismo entre el estado físico y una visión ideal; más bien asistimos a una exteriorización de lo interno, de una correlación entre los planos objetivo y subjetivo, entre lo otro y el yo, exenta de la sentimentalización romántica de la naturaleza física.

Aún permaneciendo fiel a muchos procedimientos alegóricos, por esta última vía debe considerarse a Baudelaire el padre del simbolismo moderno. Si recordamos poemas como “Harmonie du soir”, en el cual se sugiere una proyección indirecta del yo lírico en las imágenes del atardecer, inmediatamente somos conscientes de que aquello ya no era romántico ni parnasiano. El propio poeta, en su *Salón de 1859*, explicaba en estos términos las bases de la nueva teoría expresiva: “¿Qué es el arte puro según la idea moderna? Es crear magia sugestiva, que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo externo al artista y el artista en sí. (...) Si un conjunto de árboles, montañas, ríos y casas, es decir, lo que llamamos un paisaje, es bello, no es bello en sí sino a través de mí, mi talante personal, a través de la idea o la sensación que le atribuyo”.

Se trata, por tanto, de la superación de la poética subjetiva del romanticismo y la objetiva del Parnaso fundiendo ambas, mezclando lo objetivo con lo subjetivo no explícitamente, sino mediante la pura sugerencia, la “magia sugestiva”. Baudelaire, que así enlazaba el swedenborguismo romántico y la sugerencia simbolista, aún no arriba, empero, a lo que puede considerarse una poeticidad pura, exenta de desarrollo argumentativo, anecdótico, narrativo o descriptivo, más propia del simbolismo inaugurado por Mallarmé. Recordemos, por otra parte, que el autor de *Les Fleurs du mal*, como bien indica Pedro Provencio, “abominó de los poemas en que Mallarmé comenzaba a emplear una distorsión lingüística opuesta a la fluidez que siempre acompañó al verso baudeleriano”¹⁶⁵.

Desde las huestes del propio simbolismo, la diferencia entre alegoría y símbolo se presentaba con total claridad. Maurice Maeterlinck opinaba al respecto: “Quisiera designar como alegoría la obra del espíritu humano en donde la analogía es artificial y extrínseca; llamaré símbolo a aquella en la que la analogía aparece, natural e intrínseca”. Para Maeterlinck existían dos clases diferentes de símbolo, el símbolo *a priori*, concepción intelectual de intención de liberada, propia de la alegoría, y el

¹⁶⁵ *Poemas esenciales del simbolismo*, pág. 29.

símbolo inconsciente, interiorizado, que acontece sin que intervenga el poeta, como a pesar suyo. El belga incide en que la obra no nace del símbolo, pues entonces se trataría aún de alegoría, sino que, por el contrario, es el símbolo el que nace de la obra. El poeta ha de comportarse con pasividad, ya que “el símbolo más puro es aquel que acontece sin que se dé cuenta e incluso en contra de sus intenciones”¹⁶⁶.

Sin embargo, debemos tener presente el papel que en la génesis de esta nueva poeticidad jugó la superación por parte de Baudelaire de la alegoría barroca, su sensibilidad analógica basada en la teoría de las correspondencias y su novedosa concepción del impresionismo artístico. No nos detendremos en el célebre poema “Correspondances”, ni en la influencia de la mística de Swedenborg y del romanticismo alemán, inglés y norteamericano en su obra. Baste señalar que esta voluntad poética alejaba a Baudelaire del Parnaso y lo adelantaba a la plena modernidad. Lo mismo el parnasiano de Baudelaire, su concepción de un símbolo penetrante, vigoroso, misterioso, fue lo que le atrajo la veneración de los Verlaine, Mallarmé, Rimbaud o Villiers de L’Isle-Adam.

En el origen del simbolismo hemos de detenernos en estos cuatro poetas, los primeros que se rebelaron contra el Parnaso desde su propio seno, aquellos que, como declara Javier del Prado refiriéndose a Rimbaud, “lucharon parnasianamente contra el Parnaso”¹⁶⁷. Para ellos, los expulsados del tercer y último *Parnasse contemporain* (1876), la estética de la Escuela había quedado obsoleta. Justo cuando los parnasianos comenzaban a gozar de las mieles del éxito, a revisar sus obras completas, a pasarse de la vanguardia a la retaguardia literaria, sus obras significaban el nacimiento de una revolución poética. Ya hacia 1867, los más jóvenes habían ido desertando del Salón de Leconte de Lisle para refugiarse en los cafés y los cabarets, de ambiente libertino en todos los sentidos. En 1871, el grupo “Le Cercle des Vilains Bonhommes”, compuesto por Verlaine, Rimbaud y otros tráfugas del Parnaso como Valade, tenía por principal ocupación parodiar agriamente, en su famoso *Album Zutique*, a los románticos y a los

¹⁶⁶ Los juicios de Maeterlinck han sido traducidos y recogidos por Ana González en su “Introducción” a *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*. Cátedra. Madrid, 2000, pp. 29-38. En el ámbito hispanoamericano, el modernista nicaragüense Santiago Argüello trazaba una distinción entre ambos conceptos heredera de Maeterlinck: “Hay algo parecido al símbolo con el que a veces se confunde: la alegoría. Pero ésta es a penas un concepto, una abstracción mental expresada por un signo sin vida; mientras el símbolo es la Vida infinita expresada por un ser que vive. La alegoría es una significación intelectual. El símbolo una adivinación intuicional. La alegoría significa. El símbolo es. La alegoría es una forma gráfica de significación. El símbolo es una ventana hacia la contemplación...”. *Modernismo y modernistas*, tomo I, pág. 98.

¹⁶⁷ “Introducción” a Rimbaud, *Poesías completas*. Cátedra. Madrid, 2001, pág. 60

parnasianos. Este *Album Zutique* exhibe una larga serie de poemas rotulados “Vieux Coppées” donde se hace burla del autor de *Les humbles* imitando su estilo y temática, aunque no sería el único miembro de la Escuela en sufrir las mofas de los “Vilains Bonhommes”¹⁶⁸.

Con el decadentismo nació la figura del *Poète maudit*, héroe absolutamente marginal que poco tiene ya que ver con los viejos maestros parnasianos, eruditos, estetas, bibliófilos, cada vez más lejos de la bohemia y más cerca del sillón académico. Si el romanticismo y el parnasianismo habían sacralizado el arte, esta joven vanguardia de la Decadencia hará lo contrario: iconoclastas, herederos de Villon, de Rabelais, de Béranger y hasta cierto punto de las *Odes funambulesques* de Banville, no dudaron en privar a la palabra poética de su dimensión oracular y sagrada para instalarla en los dominios de lo lúdico, lo satírico, lo provocador y lo oscuro. En 1884 ven a la luz *Les poètes maudits* de Paul Verlaine, donde presenta una serie de poetas que encarnan la nueva sensibilidad del simbolismo naciente y definiendo, a la par, una poética antiparnasiana. En cada comentario dedicado a un autor, lo que para Verlaine significan las virtudes del mismo son precisamente aquellos elementos que más se alejan del parnasianismo. Por ejemplo, de Tristán Corbière, que encabeza la obra, podemos leer: “Como rimador y prosista nada tiene de impecable, es decir, de abrumador y cargante. Ninguno de los Grandes como él ha sido impecable, desde Homero, que dormita a veces, hasta Goethe, el muy humano –digan lo que quieran-, pasando por Shakespeare, algo más que irregular... Los impecables son Fulano y Zutano. Tarugos y leños”¹⁶⁹.

Quien fuera, de joven, acérrimo defensor del Parnaso, pronto encarnó así la más dura

¹⁶⁸ El propio Verlaine no abandonaría esta lúdica costumbre a lo largo de su trayectoria posterior. Así, podemos leer otros “Vieux Coppées” escritos en la época de *Sagesse* entre los que hallamos sátiras de una dureza brutal contra todo el Parnaso, desde el propio Coppée –“Pour charmer tes ennuis, ô temps qui nous dévastes / Je veux, durant cent vers occupes en dîners chastes / Comme les ronds égaux d’un même saucisson, / (...) À l’instar de Monsieur Coppée et des cigales”- hasta José María de Heredia –vid. “Retour de Naples”-. Aparte de los “Vieux Coppées”, Verlaine escribió, con motivo del ingreso en la Academia de Leconte de Lisle, una durísima invectiva en la que tachaba al maestro, entre otras cosas, de pedante, de servil y de “perro zalamero”. Cf. Pujol, C. *Paul Verlaine. Poesías*. Planeta, Barcelona, 1992, pp. 133-134. Por su parte, los pastiches del Parnaso con los que Rimbaud contribuyó al *Album Zutique* dirigían sus flechas contra Arm and Silvestre –“Ly s”-, Léon Diérix –“Les lèvres closes”-, Gautier –“Vieux de la vieille”-, Louis-Xavier de Ricard –“L’Humanité”-, Coppée –a lo largo de siete “Vieux Coppées”-, Catulle Mendès –“Conneries”- y... Paul Verlaine –“Fête Galante”-.

¹⁶⁹ Corbière, el poeta protovanguardista de *Les amours jaunes*, uno de los malditos por antonomasia, fue de los primeros en desmitificar el arte, posición fundamental en la reacción decadentista: “L’Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l’Art”. Sin duda, su obra resulta clave para entender la convulsa época de la lírica francesa en la que se estaba gestando el simbolismo. Corbière huyó de la sobriedad parnasiana inaugurando una poesía de senvuelta, más cercana a lo coloquial, mezclada e ironía y a margura. Hay edición española de *Los amores amarillos* a cargo de Carlos Pujol, Pretextos, Valencia, 2005, y recientemente también de su *Poesía Completa*, Cátedra, Madrid. 2013.

reacción. Como señaló Mallarmé, fue Verlaine “le premier qui a réagi contre l'impeccabilité et l'impassibilité parnassiens”¹⁷⁰. Su primer libro, *Poèmes saturniens* (1866) se mantiene aún apegado a la doctrina de la Escuela, según podemos comprobar por sus diferentes dedicatorias –Coppée, Méndès, etc.– como por las numerosas piezas que denotan su clara filiación a la poética de Leconte de Lisle: “Prologue”, “Épilogue”, “Un Dahlia”, “Marco”, “César Borgia”, “La Mort de Philippe II”, “Çavitrî”... Éstas alternan al cincuenta por ciento con aquellos versos en los que se presiente ya el Verlaine simbolista e impresionista, teñidos de sensaciones suaves e intimistas y de una dicción más cercana a la oralidad en su huida de la robusta elocuencia parnasiana.

Las *Fêtes galantes* (1869) significaban un paso más en un su alejamiento del parnasianismo. La atmósfera de ensoñación, vaga y melancólica, el deseo de no comunicar el estado subjetivo directamente, sino de cubrirlo biográfico con el empleo de imágenes y metáforas, en fin, el arte de la sugerencia mediante la cual el paisaje exterior suministra el motivo para el sentimiento interior, todo ello sumado a los desfallecimientos sintácticos conforman una red de elementos plenamente simbolistas. La mitología, por ejemplo, ya no es grandilocuente, y se vuelve más trivial, incluso humorística. Sin embargo, la obra conserva aún rasgos parnasianos, entre ellos la muy notable influencia del Banville de *Odes funambulesques*.

Fêtes galantes será, en cualquier caso, la última obra de Verlaine con manifiestos resabios parnasianos. Su técnica descriptiva integra las innovaciones del impresionismo, la búsqueda del matiz y de ciertos detalles sugereños. Sirviéndose de adjetivos poco específicos –incierto, gris, huido...–, Verlaine descubrió que las palabras que implican emoción tienen más poder comunicativo que las que designan la emoción misma¹⁷¹. Resulta importante, a este respecto, el concepto de elipsis: suprimir al máximo lo anecdótico para valorar lo fragmentario. El poema ya no se cincela: se

¹⁷⁰ Recogido por Campa, L. *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, pág. 54.

¹⁷¹ Refiriéndose al cromatismo impresionista que inauguran en literatura decadentes y simbolistas, Carlos Bousoño explicaba magistralmente que “al confundirse el objeto con la mudadiza impresión que tal objeto nos deja en el ánimo, el ser del objeto en cuanto a su más interesante equivalencia, la impresión, se modifica, con lo que el matiz que es el encargado de señalarnos la distancia entre esta impresión de ahora y todas las demás, se convierte en esencial. De ahí la relevancia del matiz de todas las clases en el impresionismo: sobre todo, el matiz cromático, pero también el auditivo, el olfativo, el táctil, el sentimental o emocional, etc., y de ahí también la tendencia impresionista a sorprender al objeto en plena transición, simbolizada en aquellas realidades (...) que acusan y patentizan ante todo su carácter de intermedias (crepúsculos, ensueños, y en general las cosas que son de suyo borrosas e indefinidas, pues lo indefinido pone de relieve de un modo gráfico la falta, en efecto, de definición que tiene a priori todo objeto que cambia)”. *Teoría de la expresión poética*, tomo I, pág. 147.

interpreta musicalmente. El mármol se vuelve humo, y la perspectiva, música. La sólida arquitectura parnasiana no servía ya para traducir los matices del alma, lo impreciso, la sugestión, los sueños, los malestares e inquietudes de un espíritu al que le aprieta demasiado el corsé positivista. ¿De qué recursos se valió Verlaine para musicalizar el matiz y la sugestión? Una de sus principales aportaciones resultaba sin duda del cambio tonal que imprimió a sus poemas, con sus ritmos quebrados, coloquialismos, ironías e indolencias expresivas, trivialidad, humor, pleonasmos... La oralidad y el impresionismo musical del poema verlainiano rompían así con el retoricismo parnasiano de manera unilateral. Recordemos en este sentido su “Art poétique”:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. (...)

Ô qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

A diferencia del Verlaine musical, Mallarmé rompería con el Parnaso por las sendas de la abstracción y la densidad metafórica. Desde sus primeras obras, incluso en los poemas incluidos en *Le Parnasse contemporain*, ya se advierte allí una poesía nueva, ajena a la ortodoxia de la Escuela. En uno de sus primeros comentarios a “Herodiade”, cuya primera versión data de 1864 y la definitiva de 1867, Mallarmé se mostró plenamente consciente de la nueva poeticidad que inauguraba: “Por fin lo he comenzado, lo hago con terror pues invento una lengua que ha de brotar necesariamente

de una poética muy nueva que podría definirse así: pintar no la cosa, sino el efecto que produce”¹⁷².

La brecha se irá agrandando hasta situar a Mallarmé en el trono mayor de la poesía simbolista, honor por el cual ha pasado a la historia de la literatura. Sus conceptos sobre epistemología aplicados a la poética –recordemos el famoso “*Toute Pensée est un Coup de Dés*”- rebasan todos y cada uno de los preceptos del parnasianismo.

La expresión indirecta de Mallarmé se irá transformando en algo tan privado, tan tortuoso, tan oscurecido, que ninguno de los poetas simbolistas estuvieron realmente preparados para seguir estos caminos, y la inmensa mayoría de los jóvenes alumnos de Mallarmé optó, en cuanto a comunicación poética se refiere, por los modos verlenianos, cuyo universo íntimo, aunque velado y elíptico, no ensombrecía totalmente la comunicación.

El caso de Arthur Rimbaud resulta más radical aún que el de los precedidos. Sin ninguna filiación personal con el grupo de poetas parnasianos, a los que aborrecía –con la excepción de Banville-, el joven poeta se presenta como un fulgor, a su llegada a París de la mano de Verlaine, en los círculos más vanguardistas del momento. Si los primeros versos de Rimbaud son los propios de un colegial aplicado, cuya captación de la manera de los maestros resultaría sorprendente, el gran Rimbaud nada tendrá que ver luego con el Parnaso.

En 1870 intentó darse a conocer enviando tres poemas a Théodore de Banville para *Le Parnasse contemporain*, que no serían publicados¹⁷³. De entre todos ellos conviene destacar el titulado “*Soleil et chair*”, cuya asimilación de la poética parnasiana resulta absoluta. Se trata, posiblemente, de la composición del Rimbaud aspirante a parnasiano de mayor filiación con los dogmas de la Escuela: filosofía materialista y panteísta, mitología literaria y plástica, sonoridad exótica de los nombres propios, perfección formal. Otras composiciones como “*Ophélie*” o “*Tête de Faune*” también exhibían rasgos análogos, aprendidos de Banville, su primer maestro y precisamente por eso, el primero del que tuvo que renegar. La influencia del Parnaso en Rimbaud resulta

¹⁷² Recogido y traducido por Pablo Mañé Garzón en Mallarmé, *Poesía completa*, Libros Río Nuevo. Barcelona, 2001, pág. 430.

¹⁷³ En concreto, los llamados *Manuscritos de Théodore de Banville* están formados por cinco poemas, remitidos en dos cartas de mayo de 1870 y de agosto de 1871, cuando ya Rimbaud ha comenzado su particular senda al malditismo. Apenas cinco piezas en las que, como señala Javier del Prado, el poeta “marca su admiración y su distanciamiento (ironía, sinceridad) respecto del gran poeta y respecto del Parnaso”. “Introducción” a Rimbaud, *Poesías completas*, ed. cit., pág. 40.

comparable a la de todos los jóvenes de su generación que estudian y escriben a la sombra de la corriente dominante.

Sus últimos versos, sus prosas, sus obras maestras, patentizan cómo los simbolistas, siguiendo el ejemplo iniciado por Verlaine y Mallarmé, trataron de descoyuntar la concepción poética, severa en lo formal y lo conceptual, del Parnaso. Pero a diferencia de Verlaine y del resto de los simbolistas, su concepto de la exposición sugerente reside en la desconexión y en la yuxtaposición de los elementos lingüísticos, en lugar de buscar lo vago y la incertidumbre del matiz. Instalado en su propia “videncia poética”, su concepción literaria, mientras la tuvo, no fue otra cosa que un intento, en palabras de Javier del Prado, de “recuperar la dimensión trascendente de la poesía que sus abuelos depositaron en la Divinidad o en la Humanidad y que sus padres sólo habían sido capaces de buscar en la Belleza”¹⁷⁴. Contra sus “abuelos” románticos y sus “padres” parnasianos, la batalla por la trascendencia de Rimbaud se libró en un campo de batalla al que sólo él había llegado por entonces. ¿Pues qué opinión tuvieron los parnasianos de su obra? Una ceguera que ilustran bien las palabras de Catulle Mendès, cuya barbarie crítica puede extrapolarse a otros miembros de la Escuela: “[Arthur Rimbaud est] un exasperé Romantique attardé; et voilà, pour le Symbolisme, un imprévu initiateur. (...) L’intention symbolique d’Arthur Rimbaud paraît bien improbable. (...) Son vers, à la rime riche et qui veut être rare, son vers rude, cassant, cassé, cacophonique, (...) très souvent bouscule le rythme strict, mais n’a rien qui l’outrepasse ou le rompe. C’est pourquoi, je pense, Stéphane Mallarmé (...) et Paul Verlaine (...) approuvèrent et estimèrent ce vers. [Il est un] réactionnaire frénétique et non pas un novateur, je le répète, sorte de Jeune-France. (...) De sorte que, malgré un très réel talent estimé de tous les lettrés, Arthur Rimbaud, qui dut une gloire peu répandue à un généreux complot d’amicales louanges et quelque renommée moins restreinte à l’aventure mystérieuse de sa vie, ne semblera guère dans l’avenir, je pense, qu’un Petrus Borel naturaliste”¹⁷⁵.

Una vez que la juventud poética de los ochenta recogió las enseñanzas de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé, de Rimbaud hubo de surgir la literatura decadente, antecedente inmediato del movimiento simbolista como escuela e igualmente contraria al Parnaso, del que también partía en sus orígenes. Joris-Karl Huysmans, joven seguidor de Zola y más tarde auténtico patriarca de la decadencia, promovió una nueva sensibilidad estética

¹⁷⁴ *Ídem.*, pág. 59.

¹⁷⁵ *Rapport sur le mouvement poétique française de 1867 à 1900*, pág. 117.

con *À Rebours* (1884): esteticismo absoluto, culto de la artificialidad, búsqueda de una belleza voluptuosa, absolutamente nueva, rayana en lo anormal y antinatural. Su protagonista, Jean Floressas des Esseintes, alter ego del autor, presta su voz a esta reacción, a esta superación del Parnaso. En el capítulo XIV, dedicado a la poesía, des Esseintes traza el paso de una poética a la otra, y deja claro que la juventud ha sustituido los modelos parnasianos por una nueva forma de hacer y entender la lírica, encarnada por autores como Verlaine, Mallarmé o Tristan Corbière:

A pesar de su forma magnífica e impecable, a pesar del cariz imponente que presentaban sus versos (...) Leconte de Lisle ya no le llegaba a satisfacer. El mundo de la antigüedad (...) permanecía frío e inmóvil entre sus manos. Nada palpitaba en sus versos de pura fachada que la mayoría de las veces quedaban vacíos de toda idea. (...) Por otra parte, después de haber sentido durante mucho tiempo un cierto cariño por ella, Des Esseintes llegó también a perder el interés por la obra de Gautier. (...) Ninguna de las interpretaciones de estos perfectos instrumentistas podía ya exasperarle, pues ninguna se prestaba al ensueño, ninguna abría –al menos para él– una de esas intensas y vibrantes escapadas que le permitían acelerar el vuelo lento de las horas. De la lectura de sus libros salía en ayunas¹⁷⁶.

Uno de los centros nucleares del decadentismo se situó el barrio de Montmartre, cuyo famoso cabaret, *Le Chat noir*, reunió a la flor y nata de la juventud bohemía del momento junto a autores de relativa fama. Allí publicó Verlaine su famoso soneto “Langueur”, cuyo primer verso –“Je suis l’Empire à la fin de la décadence”– habría de adoptarse como una suerte de manifiesto del decadentismo anterior a la aparición de la revista *Le Décadent* (1886). Las lecturas poéticas que allí tenían lugar mostraban el espíritu sincrético de toda esa marabunta de acentos líricos, poses extravagantes y versos funambulescos –de todos los parnasianos, tan sólo Banville participó en tales veladas–, que pregonaban una poesía de aires nuevos, ajena a la preceptiva de la Escuela. Las inevitables burlas contra Coppée, “poète mort Jeune”, o las gauterianas sinfonías cromáticas llevadas al extremo ilustraban, en pleno corazón del París literario, la gestación del movimiento simbolista¹⁷⁷.

El manifiesto simbolista de que Jean Moréas publicó en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886 repudiaba, partiendo de las enseñanzas de Mallarmé, varios de los rasgos

¹⁷⁶ *A contrapelo*. Edición de Juan Herrero. Cátedra. Madrid, 2000, pp. 328-329.

¹⁷⁷ Cf. *Les poètes du Chat Noir*, Gallimard, París, 1996.

primordiales del parnasianismo: “Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la idea, permanecería sujeta...”¹⁷⁸. En 1886, las expresiones *símbolo* y *arte sugestivo* se multiplicaban por doquier en resúmenes y ensayos de crítica literaria. Ese mismo año de 1886 ve la luz el *Traité du Verbe* de René Ghil. Con prefacio de Mallarmé, el libro expone lo que Ghil llamaba la “Instrumentación verbal”, toda una nueva teoría poética sobre los constituyentes del verso que nada deben ya al *Petit traité de poésie française* de Banville.

En este punto, cabría preguntarse cómo se vivió la revolución simbolista desde las filas del Parnaso, un aspecto que hasta ahora no ha suscitado toda la atención que merece. La orgullosa defensa del símbolo produjo la incompreensión de todo poeta no simbolista, no iniciado, en tanto que, como ya afirmamos más arriba, se trataba de un recurso tan viejo como la propia literatura. La utilización de procedimientos simbólicos había sido muy común entre los románticos, y fue ésta una de las mayores objeciones que el Parnaso formulara ante la nueva poética. Así se preguntaba Catulle Mendès “Le Symbole, qu’est-ce? Après les significations purement historiques, les dictionnaires disent: “Figure ou image employée comme signe d’une chose”. Les dictionnaires ne disent pas tout: le Symbole nous apparaît, au point de vue poétique, à la fois plus vaste et en même temps plus spécialisé. (...) Les poètes appelés symbolistes n’auraient rien inventé du tout”¹⁷⁹. Heredia, por su parte, expresaba un sentimiento análogo al de su compañero de armas: “Mais pourquoi diable s’appellent-ils symbolistes? (...) Tous les poètes sont symbolistes! (...) Seulement, il y en a d’obscurs et de clairs. (...) Je ne nie point qu’il n’y ait du charme dans le mystère et même dans l’obscurité; mais je crois que plus la pensée du poète est *absconse*, comme ils disent, plus la forme doit être claire. Est-ce donc une nécessité d’être inintelligible?”¹⁸⁰.

Al analizar las relaciones entre el parnasianismo y el simbolismo debemos tener presente ante todo que nos situamos frente a un conflicto generacional amén de poético. Los parnasianos y los simbolistas lucharon entre ellos por conquistar el poder literario y el Fin de siglo francés asistió así a la lucha entre unos jóvenes poetas que trataron de

¹⁷⁸ Recogido por Martino, P. *Parnaso y simbolismo*, pág. 179

¹⁷⁹ *Rapport sur le mouvement poétique française de 1867 à 1900*, pág. 96.

¹⁸⁰ Recogido por Mortelette, Y. *Op. cit.*, pág. 395

disputar la fama a unos antecesores ya consagrados. Tras el manifiesto simbolista de Moréas, las nuevas revistas adeptas al mismo atacaron con dureza a los parnasianos, sobre todo a Sully Prudhomme y François Coppée, glorias oficiales de la Tercera República. Del lado de los parnasianos, tanto los aludidos como Catulle Mendès no dudaron en devolver golpe por golpe, dudando del valor literario del simbolismo y tachándolo de “mélopées imprécises”¹⁸¹.

Fueron momentos propicios para el florecimiento de las encuestas literarias, en las cuales se enfrentaban abiertamente ambas escuelas, tratando de atraer para sí a los poetas de un bando u otro. Así, Henri de Régnier era pretendido por los parnasianos mientras que Léon Dierx lo fue por los simbolistas. Los dos movimientos trataron de buscar aliados para su causa entre los grandes poetas del presente y del pasado, los parnasianos celebrando a Hugo y los simbolistas a Baudelaire, Mallarmé y Verlaine. A veces se llegó a tal extremo que la crítica contra el simbolismo se transformó en ardiente defensa de un patriotismo literario, dada la evidente aportación extranjera al simbolismo francés, desde las literaturas inglesa y alemana –Poe, Carlyle, Swinburne, Schopenhauer– pasando por la rusa o la escandinava, por Wagner, por los prerrafaelitas...

En este sentido, una de las mayores críticas que el Parnaso dedicara al simbolismo radicaba en su ruptura con la tradición secular francesa. Para Mendès, los simbolistas “saccagèrent la technique qu’ils jugeaient vieillie, que je crois éternelle”¹⁸². Los parnasianos no dudaron en apoyarse en la noción de raza con el fin de justificar el respeto a la tradición. Mendès afirmó que el versolibrismo era antifrancés en base a que la versificación francesa se fundaba sobre la duración del verso y no sobre la prosodia. En materia de versificación, Mendès opone el romanticismo, revolución desde el interior del verso francés, al versolibrismo preconizado por los simbolistas, moda venida del exterior. En su respuesta al discurso de ingreso en la Academia de José María Heredia, François Coppée no dudaría en deplorar del simbolismo “on ne sait quel vent d’est, chargé de brume et de germanique, (ayant) soufflé sur un groupe de poètes récents”, términos que sin duda recuerdan a los españolísimos y célebres *suspirillos germánicos* con que Núñez de Arce había ridiculizado la poesía de hálito becqueriano. El propio Heredia, a su regreso de un viaje a Cuba, sorprendido por la cantidad de

¹⁸¹ *Rapport sur le mouvement poétique française de 1867 à 1900*, pág. 150.

¹⁸² *Ídem.*, pág. 151.

poetas extranjeros que se agrupaban en los círculos simbolistas, llegaría a decir “me sorprende ver que sean los belgas, suizos, griegos, ingleses y americanos quienes pretendan renovar la poesía francesa”¹⁸³. En fin, los parnasianos atribuyeron a su desconocimiento del genio de la lengua francesa el cosmopolitismo del movimiento simbolista, abanderado por autores de origen griego como Moréas o americano como Stuart Merrill.

El extenso *Testamento poético* de Sully Prudhomme resulta primordial a la hora de entender la postura del Parnaso frente a la incipiente poética simbolista¹⁸⁴. En materia de versificación, el Nobel de 1901 se mostraba intransigente con las innovaciones que pretendían introducir en la poesía francesa los jóvenes simbolistas, defendiendo el valor tradicional de la sintaxis francesa: “la sintaxis (...) es esencialmente impersonal, y sus reglas son las mismas cualquiera que sea el estilo. Por tanto, no expresa nada; pero el hecho de no someterse a sus leyes denota ignorancia de la gramática, decisión de ser inteligible o alguna pretensión literaria subversiva”. Para ilustrar sus teorías, Sully-Prudhomme confesaba haber recuperado todos los ejemplos de los que se sirvió Banville en su *Petite traité de poésie française*, mostrándose incluso más ortodoxo que el maestro en lo que respecta a ciertas materias como los versos impares. La división entre verso y prosa, y por lo tanto, la imposibilidad del poema en prosa y de la mezcla de géneros, quedaría expuesta con igual de rotundidad que en el tratado de Banville:

La armonía del verso es superior a la de la prosa, merced a unos recursos musicales completamente peculiares. Nada más opuesto, tanto al genio francés como a la esencia misma de la versificación, como consagrar ésta exclusivamente al servicio de las emociones poéticas, de los estados de alma melancólicos, elevados o sublimes; en lo que más se distingue es en hacer resonar la risa y en prolongar los decretos de la razón. (...) Las escuelas de poesía más reciente están volviendo inconscientemente a la prosa (...) por su curiosa búsqueda de la modalidad más eficaz de expresión literaria. Estas escuelas prescinden, por errónea y falsamente restrictiva, de los recursos de la versificación, de la selección que los innumerables ensayos de poetas anteriores han realizado entre todas las formas posibles del verso francés. Ahora bien: al multiplicar las clases de versos dejan, por la misma razón, de versificar.

¹⁸³ Incluso el propio Verlaine llegaría a lamentarse del creciente *extranjerismo* que parecía hacerse con las riendas del simbolismo francés: “Ya no es verso, es prosa, y muchas veces tontería. Y sobre todo, no es francés. ¡Somos franceses, gracias a Dios!”. Cf. Balakian, Anna. *Op. cit.* pp. 117 y 120.

¹⁸⁴ Publicado en distintos opúsculos desde 1892, citamos el texto integrado en *Obras escogidas. Poesía (edición bilingüe) y prosa*. Traducción y prólogo de J. A. Fontanilla. Aguilar. Madrid, 1965.

El segundo capítulo de este *Testamento poético*, “Sobre la diferencia entre la prosa y el verso”, resulta capital para comprender el enfrentamiento entre Parnaso y simbolismo, pues se basa en la correspondencia cruzada entre un parnasiano como Sully-Prudhomme y un joven de aspiraciones simbolistas como Adolphe Boschot, autor de *La crisis poética*¹⁸⁵. Boschot, a quien “aterran los parnasianos”, recoge el guante lanzado por Prudhomme para que explicase la versificación, la prosodia, la sintaxis y aquel híbrido malsano del poema en prosa, a lo que el joven responderá de esta guisa:

Me pregunta usted reiteradamente “qué es lo que a mis ojos distingue la prosa del verso”. Confieso que no lo sé con exactitud. (...) Pero, ¿qué objeto tienen (...) todos esos esfuerzos por dar rigidez geométrica a lo que es movable y matizado? ¿por qué no atenerse a la impresión subjetiva que produce la obra de arte? (...) Y, lo más funesto, ¿por qué insistir sin discreción sobre un concepto abstracto, sobre el verso, sobre “el verso en sí”, instrumento y medio de expresión, considerado aparte de toda melodía y de toda expresión anímica, tal como pudiéramos considerar un cornetín o un clarinete separadamente de la música? (...) Quiere usted utilizar la razón y legislar, olvidando que en arte no existe más regla que el instinto y el gusto. (...) Mallarmé expresa esto muy bien.

(...) Una forma de verso no dura mucho más que una generación de poetas. Y entonces, ¿por qué pretende usted someter la generación que empieza a la métrica parnasiana? ¿Cree haber usted encontrado una métrica eterna?

Las réplicas y contrarréplicas entre parnasianos y simbolistas se sucederían sin que, lógicamente, se llegara a acuerdo alguno. En 1893, el editor Lemerre proyectaría aún un cuarto *Parnasse contemporain* que nunca hubo de ver la luz. Se han conservado sin embargo los prospectos y anuncios del editor en los cuales marcaba la orientación radicalmente parnasiana de la antología, encumbrando la poética de la Escuela y atacando de paso al simbolismo. Dichos textos eran auténticas declaraciones de guerra, e ilustran la visión reaccionaria que una parte del Parnaso —el propio Lemerre, François Coppée, Sully Prudhomme— tenían de las nuevas propuestas literarias. Uno de los dardos más afilados de Lemerre iba dirigido contra los nuevos procedimientos formales que el simbolismo preconizaba: “La syntaxe, la prosodie, l’habitude de considérer les mots comme représentatifs des choses, s’oposant au résultat désiré, on décide de ne plus s’inquiéter de ces fâcheux obstacles. Des lignes de longueur variable, tantôt rimées,

¹⁸⁵ La serie de cartas se publicó originalmente en la *Revue de Paris* (1887).

tantôt assonancées, tantôt ni rimées ni assonancées, des vocables employés sans tenir compte de leur sens traditionnel mais seulement de leur “couleur” ou de leur pouvoir suggestif, -telles devaient être désormais la poésie et la versification françaises”.

El conservadurismo de Lemierre y del conjunto de los parnasianos frente a la poesía joven –“Tous fumistes, ces jeunes gens!”, que diría Leconte de Lisle- atacaba no sólo a los procesos formales, sino a la raíz de la poética simbolista, a la sugerencia, a la autonomía de los significados con respecto a toda la tradición semántica anterior o a la preponderancia de la sinestesia tanto como a las innovaciones más livianas, tal las meramente ortográficas:

La poésie n'est pas un art de pure suggestion; à la différence de la musique, elle doit exprimer –exprimer d'abord- et suggérer tout ensemble. Elle n'est point uniquement ni principalement destinée à traduire les états troubles et vagues de l'âme; elle a pour domaine le champ tout entier de la pensée, du sentiment, de la conscience et du rêve. C'est elle en fin qui est chargée de laisser au monde la plus intense, la plus complète, la plus lumineuse expression du génie d'un temps et d'une race. Telles sont les idées autour de lesquelles se grouperont les poètes du *Parnasse contemporain*. (...) Ils ne proposeront même pas (ce la sois dit en passant) une révolution dans l'orthographe; ils savent trop que les mots n'ont pas seulement un son, mais une figure et comme une physionomie; et que le plaisir esthétique que donnent les vers n'est pas seulement auditif mais, dans une certaine mesure, visuel¹⁸⁶.

El desarrollo del versolibrismo y de la oscuridad conceptual juntó filas en el Parnaso, reactivando su voluntad común de luchar contra la decadencia de la forma poética y la abstracción excesiva del romanticismo. Para el parnasiano, el poeta no sólo tenía que someterse a unos medios de expresión bien definidos, también a un discurso lógico y racional. En este sentido, muchos fueron los hombres de la Escuela que reconocieron no comprender los poemas simbolistas. Así lo declaraba abiertamente, por ejemplo, el maestro Leconte de Lisle: “Mon opinion, elle est simple: comme je ne comprends absolument pas ce qu'ils disent, ni ce qu'ils veulent dire... je n'en pense absolument rien!”¹⁸⁷

Pese a todo, la rivalidad entre el Parnaso y el simbolismo no debe hacernos olvidar sus rasgos comunes. Ambos decidieron marchar a contrapelo de su tiempo, buscar el

¹⁸⁶ Los prospectos del nonato cuarto *Parnasse contemporain* pueden consultarse en la *Historie du Parnasse* de Yann Mortelette, pág. 375 y ss.

¹⁸⁷ En Mortelette, op. cit. p. 395

refinamiento artístico rechazando el realismo en favor del idealismo. La fantasía funambulesca de Banville, su experimentación métrica, junto a la simbología mitológica de Ménard y Leconte de Lisle insuflaron muchos de sus elementos a la nueva generación poética. Buena parte de los temas y motivos convencionales del Parnaso – cisnes, piedras preciosas, figuraciones históricas, representaciones ecfrásticas...- serían reinterpretados por el simbolismo, siempre desde el nuevo código expresivo que venía inaugurando. No debe olvidarse, por otro lado, que a veces también los simbolistas escribieron valiéndose de un estilo directo de significado unilateral, personal y subjetivo, cuando no alegórico a la vieja manera de Gautier o Baudelaire. Sin la depuración parnasiana de la lengua poética, el simbolismo no habría alcanzado su propia depuración conceptual ni los medios técnicos para sugerirla. La teoría de la sensación prolongada, de la facultad que posee un verso para inducir al lector a un estado de ensoñación fue materia discutida en el salón de Leconte de Lisle, por más que no se logaran allí las materializaciones posteriores.

Los parnasianos decidieron abstraerse de la realidad refugiándose en la contemplación estética: la poesía del arte por el arte supuso a este respecto la primera utopía lingüística, tal y como luego la desarrollaría Mallarmé en su obra. Los discípulos de Mallarmé buscaron desarrollar las implicaciones filosóficas de la creación de un mundo a través del lenguaje, pero fueron los parnasianos los primeros en establecer el carácter inmanente de ese mundo, los primeros en proponer dicho creacionismo lingüístico.

Todos estos aspectos resultan esenciales a la hora de considerar el nacimiento de la poesía contemporánea. Entre el subjetivismo racionalista del romanticismo y el subjetivismo irracionalista del simbolismo, resultan capitales los esfuerzos de una poesía objetiva, de una despersonalización crucial para el nacimiento de la poesía moderna. Lo explica magistralmente Carlos Bousoño: “El escritor romántico usaba demasiadas veces el subjetivismo de una manera que llamaríamos impúdica. El poeta inmediatamente posterior no es menos subjetivo, sino al contrario, lo es más. Pero se ha dado cuenta de que la eficacia artística acrece cuando el autor se impone una distancia con respecto a su obra. Uno de los medios de que se sirve para lo que es todo es el trasvasamiento de las subjetivas emociones hacia soportes objetivos, que se tornan así en simbólicos”¹⁸⁸.

La sustitución de lo explícito por lo implícito en el paso del retoricismo, de la

¹⁸⁸ *Teoría de la expresión poética*, tomo I, pág. 344.

expresividad y la elocuencia al impresionismo, a la economía expresiva, a la sugerencia, supuso definitivamente la superación del romanticismo y el nacimiento de la poesía moderna. El arte simbolista patentó, frente a la expresividad y elocuencia romántica y parnasiana, el recurso de la sugerencia, piedra filosofal de la poesía contemporánea, forjada en primera instancia por un artífice de la Escuela para su inminente transmutación en panacea lírica.

3 Recepción del parnasianismo en la literatura hispánica anterior a 1898

3.1 Caribe y Centroamérica

3.1.1 Cuba

3.1.1.1 Revistas literarias y traducción: Antonio Sellén

Desde la década de 1840, fueron publicándose varias revistas en Cuba como *El Artista*, *Revista de La Habana*, *Brisas de Cuba*, *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*, etc., en cuyas páginas proliferaban las traducciones de los grandes románticos europeos: Lamartine, Byron, Heine, Hugo, Leopardi, Goethe, Musset...

En este sentido, cabe destacar a los hermanos Francisco (1836-1907) y Antonio Sellén (1840-1889), poetas locales de aliento romántico que destacaron como ilustres traductores. Si bien el mayor, Francisco, se especializó en poesía inglesa y alemana, Antonio Sellén centró sus esfuerzos en verteer al castellano a los grandes poetas franceses de su tiempo. Ya en *El Kaleidoscopio* (1859), revista quincenal fundada por Ramón Zambrana y Próspero Massana, el menor de los Sellén presentó “Las palomas” de Gautier, posiblemente una de las primeras adaptaciones al español de los versos del poeta de *Émaux et camées*. “Las palomas” se publicó de nuevo en la *Revista Habanera* (1861-1863), semanario que cedió amplio espacio a la poesía europea del romanticismo, en gran parte traducida por los hermanos Sellén y por el propio director de la revista, Juan Clemente Zenea. De naturaleza semejante a la *Revista Habanera*, la mensual *Cuba Literaria* (1861-1862) fue una de las más importantes de su tiempo. Fundada y dirigida por el poeta romántico José Fornaris y por José Socorro León, se centró, como su nombre indica, en la literatura, y conjugó de forma amena verso y prosa. Entre muchas traducciones de poetas románticos, Antonio Sellén tradujo al líotro poema de Gautier, “Elegía”. No sería hasta 1883 cuando Antonio Sellén recopiló todas sus traducciones, dispersas en las revistas cubanas de su tiempo, en el volumen *Ecos del Sena*, selección de poesía francesa del siglo XIX. Tal como explica en su prólogo el antólogo y traductor, el objeto de la publicación parte de unos claros postulados renovadores, del afán de “despertar en nuestra juventud literaria la afición al estudio de las lenguas y

literaturas extranjeras, como medio seguro de ensanchar el horizonte un tanto limitado de nuestra naciente literatura, y evitar de este modo el amaneramiento, la frivolidad e insignificancia en que necesariamente ha de caer, si no se rinde culto a un ideal elevado, ni se fecunda la imaginación con el estudio y meditación de los grandes modelos que nos ofrecen las literaturas extranjeras”. Junto a los grandes románticos como Hugo, Lamartine, Vigny o Musset, ampliamente representados, la antología contaba, además de los citados poemas de Gautier, con muestras de la poesía de Sully Prudhomme y de Coppée.

Pese a Antonio Sellén y sus tempranos y tímidos esfuerzos por presentar una muestra de la última poesía francesa, representada por los poetas del *Parnasse contemporain*, durante la década de los sesenta, setenta y primeros ochenta el canon poético en Cuba seguía encabezado por los autores capitales del romanticismo europeo, francés sobre todo, y del realismo español. En 1865 se publicaba en La Habana una revista con el sorprendente título de *Camafeos*, que bien pudiera hacernos pensar en alguna filiación con Théophile Gautier o el *Parnasse*: sin embargo, el tono puramente satírico del conjunto, la pervivencia de los ecos románticos y su resistencia a contar con traducciones de literatura extranjera pronto decepcionarán a quien se acerque a sus páginas con intención de descubrir indicio alguno de modernidad. La *Revista de Cuba* (1877-1884), dirigida por José Antonio Cortina, se proponía atender a todo lo referente a la cultura en general, y pretendía estar al tanto de los movimientos intelectuales de la Europa del momento. La poesía que allí se publicó, sin embargo, era de tendencia realista y posromántica, firmada por autores menores como el propio director, y en cuanto a las traducciones, la mayoría de ellas a cargo de los hermanos Sellén, no superan en ningún caso los márgenes del romanticismo: Uhland, Vigny, Byron, Heine, Victor Hugo... *Revista Cubana* (1885-1894), dirigida por Enrique José Varona, supuso una continuación natural de la *Revista de Cuba*, tanto en lo político como en lo literario. Allí aparecieron, en la sección “Notas críticas”, sendas reseñas de Charles de Louvenjoul a *Historie des oeuvres* y a *Émaux et camées* de Gautier, así como los artículos “Academia Francesa. Recepción de M. Leconte de Lisle. Discurso” de A. Dumas y “Retratos de académicos. Sully Prudhomme” de Ernest Legouvé.

3.1.1.2 José Martí y la renovación de la prosa

La prosa renovadora y revolucionaria de José Martí (1853-1895) y el lugar que ocupa en la génesis del modernismo literario hispánico son cuestiones que han sido amplia y

magistralmente examinadas por críticos de la talla de Iván Schulman, Anderson Imbert o Carlos Javier Morales. En concreto, el influjo del parn asianismo en la conformación de la prosa martiana, señalado parcialmente por dichos autores, goza incluso de un estudio monográfico, *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso. Baudelaire*, a cargo de la profesora Carmen Suárez León, quien ha aportado bibliografía inédita y manuscrita de incalculable valor en este sentido. Ya en época de nuestro poeta, el influjo de la prosa francesa de estirpe parnasiana en su obra llamó la atención de autores como Rubén Darío, quien en la semblanza de Martí incluida en *Los raros* apuntaba “su constante comunión con todo lo moderno”, su “saber universal y políglota” que mezclaba “en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt”.

Martí tuvo conocimiento de los autores del Parnaso desde fecha temprana. Ya siendo adolescente dominaba el francés como pocos escritores de su tiempo, y sentía un vivo interés por el universo literario parisino. Llegó incluso a escribir algunos artículos y ensayos en un francés muy correcto. Su abanico de lecturas juveniles, puntualizadas por Enrique Anderson Imbert, abarca lo más granado de la prosa francesa de su siglo, si bien ello no signifique forzosamente, en opinión del crítico, una influencia directa y manifiesta en su obra: “Martí (...) suele citar a (...) Gautier, (...) Baudelaire, Teodoro de Banville, (...) Catulle Mendès, (...) François Coppée... No creemos que fueran sus “fuentes”. Martí tenía una formidable pujanza expresiva que le venía de su constitución y de su sinceridad. Su mayor herencia literaria era la castiza –renacentistas, barrocos-, no la francesa”.¹⁸⁹

Martí había viajado a París en dos ocasiones: en 1874, tras acabar los estudios universitarios en España, y de nuevo en 1879. Es durante este segundo viaje cuando entra en contacto con cierta prosa de raigambre parnasiana de la cual se servirá para renovar la suya propia, sobre todo a partir del año 1881, según observa Iván Schulman: “El quinquenio que va de 1877 (...) a 1882, es decisivo en el arte de su prosa. Durante él ensayó varios procedimientos estilísticos, se familiarizó con la gran prosa francesa de su época y con las teorías de los parnasianos, impresionistas y simbolistas. Su segunda escala en París en diciembre de 1879, si breve, fue bien aprovechada y fecunda. (...) Desde principios de este año se acentúan en su prosa los procedimientos impresionistas. El influjo del simbolismo francés se había manifestado en forma teórica en algunos de sus artículos desde 1875; en cambio, no se descubre todavía el ascendiente de la

¹⁸⁹ “La prosa poética de Martí. A propósito de *Amistad funesta*”, *Crítica interna*, pág. 96.

marmórea prosa de los parnasianos, tan importante en él a partir de 1881”.¹⁹⁰

Si en Francia el Parnaso antecede cronológicamente al impresionismo y al simbolismo, la obra de Martí desarrolla el proceso inverso, incorporando primero los rasgos impresionistas y con posterioridad los parnasianos. Quizás esta reticencia inicial se debiese al rechazo frontal y aporriístico de Martí por los preceptos de objetividad e imposibilidad parnasianos:

Otro amaneramiento hay en el estilo, que consiste en fingir, con tra lo que en seña la naturaleza, una frialdad marmórea que suele dar hermosura de mármol a lo que se escribe, pero le quita lo que el estilo debe tener, el salto del arroyo, el color de las hojas, la majestad de la palma, la lava del volcán.¹⁹¹

Críticos como I. Schulman, Manuel Pedro González o Ricardo Llopesa¹⁹² indican que la primera visita de Martí a París, en 1874, coincidió con la novedad de las novelas escritas al alimón por los hermanos Goncourt, de *Romances sans paroles* de Verlaine y con las primeras exposiciones de los pintores impresionistas, de ahí que a partir de 1875 puedan rastrearse en la prosa martiana ciertos rasgos provenientes de aquella toma de contacto. Sólo durante su segunda estancia en diciembre de 1879, al adquirir muchos libros reeditados recientemente, el cubano comprendería el verdadero alcance y valor de la plasticidad de la prosa de autores como Gustave Flaubert, a quien Martí comparaba con Baudelaire, y cuya *Salammô*, novela parnasiana por antonomasia, adoraba sin reservas.¹⁹³

Lo cierto es que desde 1875, tras su primera visita a la capital francesa, José Martí estaba familiarizado con la obra de autores como Gautier y Baudelaire en su lengua original. Mientras se encontraba en México, durante el bienio 1875-77, el poeta redactó

¹⁹⁰ “José Martí, su circunstancia y su tiempo”, *Martí, Darío y el modernismo*, pág. 88.

¹⁹¹ Cf. C. J. Morales, *La poética de José Martí y su contexto*, pág. 142.

¹⁹² Schulman, *Martí, Darío y el Modernismo*, pág. 192 y ss.; González, M. P. “En torno a la iniciación del modernismo”, en Castillo, Homero (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, pág. 225 y ss; Llopesa, R. “Precedentes del modernismo”. *Turia. Revista cultural*. N° 12, 1989. págs. 15-24.

¹⁹³ En su crónica “La última obra de Flaubert” —publicada en *The Sun* de Nueva York el 8 de julio de 1880—, opinaba Martí que la pluma de Flaubert “talla, cincela y modela: una pluma que saja, azote y hiere para curar mejor”, y que *Salammô* “es un libro tan sólido que parece hecho de mármol y coloreado con la púrpura que hizo tan famosos los países que él describe”. *Obras completas*, ed. Nacional, vol. 15, pp. 209-213. En otro texto de la misma época, “El invierno en París”, publicado en *La opinión Nacional* de Caracas el 23 de enero de 1882, leemos: “Gustave Flaubert, que escribió, no con pluma, sino con estilo de oro, y nunca fue académico, —sin que su prosa pueda compararse por lo nítida y robusta a más que a los versos de Charles Baudelaire, ni haya en la lengua de la moderna Francia cosa mejor que “*Salambô*” (sic)...”. *Obras completas*, ed. Lex, Tomo II, pp. 1073-1080.

una serie de notas en las que dejaba constancia de su admiración por ambos ¹⁹⁴. Y en 1879, mientras se encontraba en Madrid poco antes de viajar a Francia por segunda vez, dedicó una serie de apuntes a *La maja desnuda* de Goya en los que trae a colación el recuerdo de su admirado Baudelaire: “Baudelaire dijo del cuadro : “ *les seins sont frappés de strabisme sursun et divergent*”. ¡Ah, Baudelaire! Escribía versos como quien con mano segura cincela en mármol blanco” ¹⁹⁵.

Pero no es hasta 1880 cuando, aparte de Gautier y Baudelaire, comenzamos a leer en la obra de Martí otros nombres relacionados con el *Parnasse contemporain*. El 6 de agosto de 1880 se publicaba en *The Sun* de Nueva York una reseña del drama *Garín*, de Paul Delair, en la cual Martí aprovecha para ensalzar la libertad en el arte y no duda en comparar la obra de Delair con el “encantado *Le Capitaine Fracasse* de Gautier”. En cuanto a la situación del teatro galo por aquellos días, afirma el cubano que “Francia (...) aguarda el momento cuando la lengua soberbia de Théophile Gautier y Charles Baudelaire se halle animado por el corazón de Corneille”. El mismo año, y en el mismo diario, vuelve a referirse a Baudelaire en términos encomiásticos en su artículo *Poetas españoles contemporáneos*. ¹⁹⁶ Martí se refiere a una “época de transición” en lo poético, encarnada en una “lucha entre la necesidad de cantar y una época de turbación”, que bien puede estar representada por la “poesía inquieta y amarga” de un Musset, de un Barbier o de Baudelaire, “almas nacidas para creer y llorar la pérdida de su fe”. Aún en 1880, en un texto sobre Raimundo Madrazo, opina Martí que éste “pintó su propio tiempo, su época”, y que por lo tanto “tiene más de François Coppée que de Víctor Hugo” ¹⁹⁷.

A partir de este momento, la recepción de los poetas del *Parnasse* en la obra de Martí comienza a ser más y más evidente. Su prosa denota además un vivo y creciente interés en ciertos procedimientos compositivos de índole parnasiana, tales la plasticidad de la

¹⁹⁴ En uno de los “Boletines” firmado con el pseudónimo de “Orestes” y publicado en *Revista Universal* el 14 de julio de 1875, Martí alaba los versos de *La Comédie de la mort*, si bien reniega de *Mademoiselle de Maupin*, novela que considera “insoportable”. Cf. “Escasez de noticias electorales. Diputados y noveles. Comercio e industria. Inteligencia de creación y de aplicación. Teófilo Gautier”. *Obras completas*, ed. Lex, Tomo I I, pp. 749-752. Y al año siguiente, publicó en *El Federalista*, el 6 de diciembre, un artículo dedicado al poeta mexicano Manuel Acuña, de quien opinaba Martí que no tenía “el arte griego de Théophile Gautier y de Baudelaire”. *Obras completas*, ed. Lex, Tomo II, pp. 629-631.

¹⁹⁵ Cf. *Obras completas*, ed. Lex, Tomo I, pág. 908.

¹⁹⁶ Redactado originalmente en inglés, en su versión publicada el 26 de noviembre de 1880 en *The Sun* de Nueva York, fue traducido luego por el colombiano Martínez Silva para el *Repertorio colombiano* en febrero de 1881. *Obras completas* de José Martí, ed. Lex, tomo I, pp. 870-879.

¹⁹⁷ “Raimundo Madrazo” salió originalmente en *The Tour*, Nueva York, el 21 de febrero de 1880. *Obras completas*, ed. Lex, Tomo I, pp. 916-918.

descripción precisa y detallada, ajustada al tono y al tema de la composición, en una búsqueda concisa de la adecuación entre idea y forma, si bien el cubano renunció en todo momento al amaneramiento excesivo y a la pretensión de objetividad en favor de la emoción pura. Martí adopta entonces una concepción sensorial de la prosa expuesta en diversos juicios que conviene transcribir por la novedad que supusieron en su contexto y por su innegable conexión con los preceptos del Parnaso:

Las palabras han de ser brillantes como el oro, ligeras como el ala, sólidas como el mármol. (...) Necesito ver antes lo que he de escribir. Me creo, estudio, reconstruyo, en mí los colores y el aspecto de lo que tengo que pintar. (...) Hay algo de plástico en el lenguaje, y tiene él su forma escultórica y su color, que sólo se perciben viendo en él mucho. (...) El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico. La idea ha de encajar exactamente en la frase, tan exactamente que no pueda quitarse nada de la frase sin quitar eso mismo de la idea. (...) El estilo tiene su plasticidad, y después de producirlo como poeta, se le debe juzgar y retocar como pintor: componer las distancias y valores, agrupar concientemente, concentrar los colores esenciales, desvanecer los que dañan la energía central. El estilo tiene sus leyes de dibujo y perspectiva¹⁹⁸.

Uno de los textos en los que Martí pondría en práctica con mayor desenvoltura estos postulados teóricos fue su novela *Amistad funesta* (1885), escrita en Nueva York y publicada por entregas en el periódico *Latinoamericano* con el pseudónimo de “Adelaida Ral”. Baste leer un fragmento del primer capítulo, en el que Martí nos describe un interior suntuoso y moderno, para cerciorarnos de lo cerca que podía estar de un Flaubert o un Gautier: “La antesala era linda y pequeña (...). De unos tulipanes de cristal tranzado, suspendidos en un ramo del techo por un tubo oculto entre hojas de tulipán simuladas en bronce, caía sobre la mesa de ónix la claridad anaranjada y suave de la lámpara de luz eléctrica incandescente. No había más asientos que pequeñas mecedoras de Viena, de rerilla menuda y moderna negra. (...) Linda era la antesala, pintado el techo con los bordes de guirnalda de flores silvestres, las paredes cubiertas en sus marcos de roble liso dorado, de cuadros de Madrazo y de Nittis, de Fortuna y de Pasini, grabados en Goupil; de dos en dos estaban colgados los cuadros, y entre cada dos grupos de ellos, un estantillo de ébano, lleno de libros, no más ancho que los

¹⁹⁸ Cf. Schulman, *Martí, Darío y el modernismo*, pp. 194-195.

cuadros...”¹⁹⁹. Los rasgos parnasianos como el embellecimiento de la naturaleza y del hombre, las transposiciones artísticas, la presencia de objetos de lujo, el culturalismo, el cosmopolitismo, sumado a las dotes de Martí para la pintura impresionista y el psicologismo en el estudio de los caracteres convierten *Amistad funesta* en un magnífico ejemplo del ideal narrativo modernista.

Martí, genio integrador, fue adoptando paulatinamente una postura sincrética en cuanto a su concepción de la prosa, emitiendo, aquí y allá, diversas observaciones que matizan, y a veces contradicen, sus juicios sobre el componente pictórico y escultórico de la lengua literaria. Lo cual no significa que abandonase en ningún momento el camino hacia la modernidad. Para Martí, nunca fue válida una división entre lo parnasiano y lo simbolista e impresionista, y abogó por una postura de absoluta libertad artística, a lo que contribuía sin duda el carácter asistemático y fragmentario de su producción. Sus ideas sobre la plasticidad alternan con un componente simbolista claramente deudor de los conceptos baudelairianos de analogía y correspondencia sensorial:

Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color de castaña y azul de Prusia, y el silencio, que es la ausencia de los sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe²⁰⁰

En 1881, el poeta cubano se hallaba en Venezuela, donde escribió su *Ismaelillo* al par que redactaba y editaba la efímera *Revista venezolana*. En el segundo y último número de la misma, Martí publicó un importante texto teórico en defensa de una literatura de forma esmerada cuya técnica apuntaba directamente al arte pictórico: “El escritor ha de pintar como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. (...) Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno”²⁰¹. La transposición artística que fundamentaba la poética de José Martí por aquel entonces le hacía considerar constantemente los procedimientos y herramientas del pintor y del escultor los más aptos para auxiliar su noción del ideal

¹⁹⁹ Citamos por la edición moderna de *Amistad funesta*, rebautizada por el propio Martí con el nombre de su protagonista femenina: *Lucía Jerez*, “Letras Hispánicas”, Cátedra. Madrid, 1994, pp. 125-126.

²⁰⁰ Ibid., pág. 92.

²⁰¹ “El carácter de la Revista Venezolana”, *Revista Venezolana*, 15 de julio de 1881. Cf. *Ensayos y crónicas*, ed. de José Olivio Jiménez. Cátedra, Madrid, 2004, pp. 57-58.

literario moderno²⁰².

Ismaelillo, su primer poemario, se editó en Nueva York en 1882, en un momento en el que Martí estaría más interesado que nunca en la poética parnasiana y en los autores que de la misma eran partícipes. Por Carmén Suárez León²⁰³ sabemos que en algunos cuadernos manuscritos fechados hacia 1882, el exiliado cubano había ido proyectando varios textos de crítica literaria que irían dedicados a autores como Leconte de Lisle, Gautier, Banville, Catulle Mendès y François Coppée, a quien por entonces consideraba un lírico ejemplar: “Sólo en manos de Teodoro de Banville y de Catulle Mendès es el verso más flexible que en manos de Coppée”. Entre diversas glosas a *Les Humbles*, Martí había ido intercalando su opinión sobre la maestría de Coppée en los planos estético y ético: “[Coppée] mezcla deliciosamente las emociones del alma a las apariencias exteriores”; “Odia la verbosidad odiosa, y las fáciles acumulaciones rimbombantes, -los abalorios de la poesía-”; “Toda la poesía de la honradez, jamás puesta en verso hasta este siglo, encaja por un arte sencillo en sus versos: y eso viene a ser Coppée, y su gran mérito —en un país de gente impura—: el poeta ve los honrados...”. Son de ese tiempo varios textos publicados en las revistas y diarios de Nueva York donde se configura la visión general que de los poetas parnasianos tuviera Martí. Una visión general de signo paradójico, aunque fundada siempre en un conocimiento cabal de la materia. El 7 de enero de 1882 firmó una crónica, “El invierno de París”, sobre el estado de la literatura francesa, y en particular, sobre la entrada en la Academia de Sully-Prudhomme. A la silla del futuro nobel aspiraban, entre otros, sus amigos Catulle Mendès y François Coppée, el candidato favorito del propio Martí, el poeta que “ha escrito *Le Passant* y *Les Humbles*, y hace versos con aquella elegancia y madurez con que Cellini cincelaba copas”. Del electo Sully-Prudhomme, por su parte, “autor del *Vase brisé* y de *Justice*”, opinaba Martí que “es poeta tierno, grave y sincero, en quien hallan los críticos rudos excelencias tales, que juzgan que sólo las excede las del secular

²⁰² Sin salirnos de este contexto venezolano, el 29 de diciembre de 1881 publicaba Martí en la “Sección Constante” de *La Opinión Nacional* de Caracas un breve apunte sobre el novelista ruso Iván Turguenev cuya conclusión venía a reincidir en su adhesión plena al arte de perfil escultórico de los Flaubert y los Baudelaire: “Un poeta y un novelista han tenido cincel en las manos, en vez de pluma, cuando escribían: el novelista, fue Flaubert; el poeta fue Baudelaire, genio rebelde”. *Obras completas*, ed. Nacional, vol. 23, pág. 131.

²⁰³ *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso. Baudelaire*, pág. 99 y ss. En la misma obra, pág. 11, Suárez nos revela algunos detalles de la biblioteca personal del poeta, entre cuyos volúmenes destacamos un ejemplar de la obra de Paul Bourget *Études et portraits* (1889) cuyo capítulo dedicado a “L’esthétique du Parnasse” fue leído atentamente por Martí, según se colige por las anotaciones a mano que lo marginan.

Víctor Hugo”.²⁰⁴

Desde su exilio neoyorquino, el maestro cubano va dando a conocer a toda la juventud americana los nombres de la nueva poesía francesa, entonces representada por los parnasianos. Así, probablemente haya sido el propio Martí el primero en reseñar, aunque muy de pasada, la figura de José María de Heredia²⁰⁵, a la que debemos sumar las de Mendès, Coppée y Sully-Prudhomme entre las más valoradas por él durante aquellos días. El 18 de marzo de 1882 fecha en Nueva York otra crónica dedicada a la poesía francesa, “Poetas nuevos y poetas viejos”, muy favorable para con la joven generación parnasiana, cuya importancia radica en haber recogido noblemente el testigo de los grandes románticos, los Hugo, Musset y Gautier: “¡Qué generación ilustre de poetas, aquélla a que ahora reemplazan Coppée agraciado, (...) Mendès cincelador, Sully profundo!”²⁰⁶. Como podemos observar, Martí no concede nunca el título de “parnasiano” a ninguno de ellos. Es más, cuando haga alguna referencia directa a la Escuela será en un tono peyorativo, negando la hipotética pertenencia a la misma de sus idolatrados jóvenes poetas franceses. “Quincena de poetas”, crónica fechada en abril de 1882, es muy indicativa a este respecto. Martí nos pinta allí un banquete en honor del flamante académico Sully Prudhomme al que acuden los principales miembros del cenáculo parnasiano, y aprovecha para reafirmarse en su concepción plástica de la poesía. Sin embargo, a propósito de los supuestos dogmas de la Escuela, no duda en matizar su punto de vista renegando plenamente de todo formalismo que no nazca supeditado al contenido, a la idea. Martí, que no le regatea el elogio a un Banville – “esmaltador de la lengua, joyero delicado de la frase”- o a un Sully Prudhomme – “poeta de mente osada, corazón puro y lengua casta, para quien es la poesía, como para todos debiera ser, sacerdotisa veneranda”-, critica duramente toda lírica que consista en un simple artificio basado en la rima rica y el empleo de colores brillantes, “que parecen desde lejos zafiros y rubíes y perlas y esmeraldas de encantada gruta”. Los artífices de

²⁰⁴ Publicada originalmente en *La opinión nacional* de Caracas, el 23 de enero de 1882. *Obras completas*, ed. Lex, Tomo II, pp. 1073-1080.

²⁰⁵ En una crónica fechada el 23 de enero de 1882 leemos “José María de Heredia, de estirpe cubana, es poeta amado en París”. *Obras completas*, ed. Lex, Tomo II, pp. 1073-1080. Como sabemos, en 1893 publicó José María de Heredia *Les Trophées*, y al año siguiente Martí ya señalaba su conocimiento de la obra en el artículo “Luis Baralt en París”, publicado en el periódico *Patria*, el 8 de septiembre de 1894. En contraste con otros poetas cubanos de expresión francesa, de Heredia admitía Martí que “ya ha cía versos cuando fue a París, y es acaso el que en sublime francés ha puesto más idea y color en el soneto difícil, el más breve espacio literario”.

²⁰⁶ Originalmente en *La Opinión Nacional* de Caracas el 1 de abril de 1882. *Obras completas*, ed. Lex, tomo II, pp. 1099-1105.

esta orfebrería deslumbrante pero vana, los que así conciben la poesía “como dorado manto gigantesco que cubra a un pigmeillo”, son los llamados “parnasianos”:

Parnasianos llaman en Francia a esos trabajadores del verso a quienes la idea viene arrastrada por la rima, y que extienden el verso en el papel como medida que ha de ser llenada; y en esta hendiija, porque caiga majestuosamente, se encaja un vocablo pesado y luengo; y en aquella otra, porque parezca al ado, le acomodan un esdrújulo ligero y arrogante. Y luego los versos suenan como agua de cascada sobre peña, muy melodiosamente; más queda de ellos lo que del agua, rota al caer, queda, y es menudo polvo. Ni ha de esforzarse la rima a obedecer mal de su grado al pensamiento, porque ni éste cabrá bien en ella, ni ella será buena a éste.

De los que así y por ello son llamados “parnasianos”, Martí separa escuetamente a Mendès, a Banville, a Coppée y por supuesto a Sully Prudhomme: “No fue Sully, por de contado parnasiano, aunque trabajó mucho sus rimas”. Gran conocedor de la obra lírica del poeta francés, para José Martí no es aquel un parnasiano por verdadero pensador, porque su poesía “útil” celebra el misterio del mundo y del ser: “por eso es Sully poeta: porque ama a los hombres”.²⁰⁷

He aquí una de las grandes paradojas a las que tendremos que hacer frente constantemente a lo largo de nuestro trabajo: la alabanza de los poetas tradicionalmente adscritos al Parnaso, junto a la condena del parnasianismo en sí. Las causas principales estriban tanto en una noción metonímica del movimiento parnasiano, superficial y atenta exclusivamente a sus aspectos más sectarios, como en la desconfianza natural del escritor hispánico ante los conceptos de *escuela*, *grupo*, *corriente* o *cenáculo*, indicio puro de modernidad si tenemos en cuenta el fuerte componente acrático consustancial al arte nuevo que entonces viene naciendo.

La contradicción está servida, y Martí nos va dando buena cuenta de ella a lo largo y ancho de su obra literaria. Ese mismo año de 1882 escribe en su prólogo al “Poema del Niágara” del venezolano Pérez Bonalde que “la perfección de la forma se consigue casi siempre a costa de la perfección de la idea”, condenando ahora a los cinceladores, a los poetas que gustan de situarse frente al verso “con martillo de oro y buril de plata, y enseres de cortar y de sajar, a mellar aquí un extremo, a fortificar allí una junta, a abrillantar y redondear la joya, sin ver que el diamante sufre talla. (...) Se queja el alma

²⁰⁷ Publicado en *La Opinión Nacional* de Caracas, abril de 1882. *Obras completas*, ed. Lex, tomo II, pp. 1119-1125.

del verso, como maltratada, de estos golpes de cincel”²⁰⁸. Unos meses después, sin embargo, en un ensayo dedicado a Ralph Emerson, elogiaba justo por ello al escritor estadounidense: “su pluma no es pincel que diluye, sino cincel que esculpe y taja”²⁰⁹. ¿Acaso no era por entonces Leconte de Lisle el arquetipo de poeta escultórico, el mismo a quien Martí elogiaba y cuyas traducciones de los clásicos griegos recomendaba fervientemente?²¹⁰

El ideario ético y estético de José Martí, empero, se sitúa en las antípodas del parnasianismo ortodoxo. Ninguno de los subgéneros favorecidos por la Escuela fue cultivado por el poeta cubano: ni el poema en prosa artístico y pintoresco, de sólida formalización cimentada en la división estrófica y el estribillo, que en cambio sí sería del gusto de Darío; ni la poesía señorial y objetiva, resumen de la doctrina impartida en sus tertulias por Leconte de Lisle. Idea y emoción sostienen la poética martiana. El verso artístico entendido no como un fin, sino un medio para expresar los tormentos del sujeto poético, herramienta al servicio de un ideal humanístico: “Marfil en el verso, oro en el corazón”, así escribió en su dedicatoria personal de un ejemplar de *Versos sencillos* a Manuel Gutiérrez Nájera²¹¹. Ante todo prima siempre la emoción del yo lírico: “sin emoción se puede ser escultor en verso, o pintor en verso, pero no poeta”. Un poema como “Sed de belleza” – *Versos libres* – ilustra en toda su magnificencia un aserto como el anterior: la belleza exterior, el esplendor de arte apreciado incluso en superioridad a la propia naturaleza, carece de sentido si no proviene de la propia

²⁰⁸ Cf. *Ensayos y crónicas*, ed. cit. pp. 59-78.

²⁰⁹ Publicado originalmente en *La opinión nacional* de Caracas, 19 de mayo de 1882. *Ensayos y crónicas*, ed. cit. pp. 90-106.

²¹⁰ En 1889 fundó José Martí en Nueva York *La edad de oro*, revista infantil de la que tan sólo salieron cuatro números, en uno de los cuales el poeta resume para sus jóvenes lectores *La Ilíada*, recomendando la traducción al francés que del libro de Homero hiciera Leconte de Lisle: “El que no sepa francés, apréndalo enseguida, para que goce de toda la hermosura de aquellos tiempos en la traducción de Leconte de Lisle, que hace los versos a la antigua, como si fueran de mármol”. Cf. *Cuentos completos. La Edad de oro y otros relatos*. Ed. Anthropos, Barcelona, pp. 37-49. Sobre las traducciones del griego de Leconte de Lisle, las opiniones de la crítica hispánica fueron diversas. Clarín, por ejemplo, como Martí, no dudaba en elogiarlas: de entre las ediciones “bien traducidas” de la *Odisea*, citaba “por ejemplo, la francesa de Leconte de Lisle”. Cf. “Libros viejos”, *La Ilustración Ibérica*, 18 de mayo de 1895. También en *La Ilustración Ibérica*, apareció, dos años después -14 de agosto de 1897-, el juicio contrario en la sección “Cosas del día”. El crítico Gabriel Prats y Torres narra su asistencia a una representación en París de la versión de la tragedia *Las Erinnias* de Esquilo, “traducida en verso, y echada a perder, por Leconte de Lisle”. Quizá ignoraba Prats y Torres que *Las Erinnias* no traducían ninguna tragedia concreta de Esquilo, sino que era creación propia de Leconte de Lisle, basada en uno de los ciclos clásicos del teatro griego esquiliano, la *Orestíada*, y en concreto de un episodio de las *Euménides*. Como veremos más adelante, el poeta argentino Enrique Banchs tradujo íntegra la obra de Leconte de Lisle al español en las páginas de la revista *Nosotros*, en 1906.

²¹¹ Recogido por Rex Brian Hauser, *Parnassianism in the theory and literature of spanish-american and spanish poets.*, p. 70.

interioridad del yo lírico, de las entrañas del poeta:

...Así por mis entrañas oprimidas
un balsámico amor y una avaricia
celeste, de hermosura se derraman.

(...)

Dadme lo sumo y lo perfecto: dadme
un dibujo de Angelo: una espada
con puño de Cellini, más hermosa
que las techumbres de marfil calado
que se place en labrar naturaleza...

Uno de los grandes puntales del lirismo martiano gravita en ese canto a una emoción subjetiva despojada del excesivo sentimentalismo romántico, sin haber redundado en la impasibilidad parnasiana. A veces escultor, a veces pintor, pero, en el sentido que él mismo le daba a esta palabra, siempre poeta. Su postura moral rechaza de plano la trasnochada egolatría del romanticismo, pero su hondo compromiso trascendental con el ser humano lo aleja de toda torre de marfil: “¡...no tengo el impudor odioso / de enseñar mis entrañas derretidas / en este tuche de verso recamado!”, tal como previene en sus *Flores del destierro*. En este sentido, mucho le debe Martí a su primer maestro y paternal tutor Rafael María de Mendive (1821-1886), poeta cubano de la segunda generación romántica. Mendive proponía una lírica intimista que, imponiendo su apacible sordina a la elocuencia y el tono declamatorio del verso que por entonces se estilaba, seguía ora a Bécquer, ora a Camoamor. Pero si una novedad real trajo a Cuba la poesía de Mendive radicaba en su intensa preocupación por la forma, por la materia fónica del verso. Mediante la variedad de esquemas de entonación y la preferencia por un léxico sencillo y musical a la vez, el poeta cubano trataba de lograr un efecto eurítmico pleno que rompiera con la monotonía de aquella dicción prefijada por las poéticas al uso que padeció gran parte la poesía romántica escrita en español. No obstante, considerar esta búsqueda de la sonoridad versal una consecuencia de la adaptación por parte de Mendive de los preceptos del parnasianismo sería ponderar la cuestión de manera hartamente inexacta.²¹² La poesía de Mendive se mantiene siempre dentro

²¹² Salvador Salazar, en una conferencia, “Rafael María de Mendive”, transcrita por la revista *Cuba contemporánea* en su nº de octubre de 1915, consideraba al poeta cubano una suerte de “parnasiano sui generis” que, por su sentimentalismo, podría ser comparado con Théodore de Banville: “Fue [Mendive]

de los márgenes de un postromanticismo subjetivo y social acorde con el canon poético inmediatamente anterior al desenvolvimiento de los cenáculos parnasianos²¹³.

Rafael María de Mendive comparte con su aventajado alumno esta noción de una poesía artísticamente noble y emotiva, a la vez musical y ética: y en un sentido amplio, ambos se asemejan por ello a los primeros disidentes del Parnaso francés como Coppée o Sully-Prudhomme, cuyas obras, según acabamos de ver, conocía bien Martí. Carlos Javier Morales, sin juzgarlo en ningún momento una fuente directa, ha subrayado con acierto un poema del “disidente” Henry Cazalis por su proximidad al ideario poético de Martí: se trata de “Vers dorés”, un canto a la belleza solidaria, un mensaje humanitario de entonación armoniosa:

...Accomplis ton devoir, car la beauté suprême,
Tu le sais maintenant, n'est pas celle des corps :
La statue idéale, elle dort en toi-même;
L'oeuvre d'art la plus haute est la vertu des forts.

Le saint est le très noble et le sublime artiste,
Alors que de sa fange il tire un être pur,
Et tire un être aimant d'un bête égoïste,
Comme un sculpteur un dieu d'un lourd métal obscur.

L'humble héros qui lutte et qui se sacrifie,
S'offrant à la douleur, à la mort sans trembler,
Seul t'apprendra les fins augustes de la vie;
Et c'est à celui-là qu'il te faut ressembler...²¹⁴

un esclavo de la perfección artística. Sin duda que, por exagerado, ese fue un defecto que le puso muy cerca de los parnasianos. Y digo muy cerca, porque su potencia sentimental, si es que vale el vocablo, era demasiado fuerte para que él pudiera convertirse en poeta de gabinete y su obra artística adquirir las proporciones prodigiosas, pero heladas, de la Venus de Milo. No; hay que reconocerlo: Mendive fue ciertamente un parnasiano sui generis, parnasiano de la forma, a la manera de Teodoro de Banville, que siendo el más triunfante orifeo de la escuela, hizo tautología, consunción y su intensidad de sentimientos, al más caro principio de la secta: a la ausencia de todo sentimentalismo subjetivo, a la frialdad absoluta, en el afán de adelgazar el sentimiento; a la negación, en fin, tanto como el romanticismo trató de afirmar, del “yo” del poeta, por la utilización, hasta la quintaesencia, del pensamiento y de la idea”.

²¹³ Rafael María de Mendive publicó en 1848 su primer poemario, *Pasionarias*. En 1860 recopiló el conjunto de sus *Poesías*, editadas en París y en Madrid, con una tercera edición de 1883 aparecida en La Habana. Acceder a la poesía de Rafael María de Mendive resulta ciertamente complejo para un lector actual, a no ser en obras colectivas como *Flores del siglo* (1846), “galería de hombres útiles” de Cuba, o en antologías generales de poesía hispanoamericana decimonónica.

²¹⁴ Cf. Morales, Carlos Javier, *La poética de José Martí en su contexto*. Editorial Verbum. Madrid, 1994. Morales yerra, sin embargo, al ubicar el poema de Cazalis en el primer *Parnasse contemporain* (1866),

A pesar de todo, ni siquiera José Martí pudo substrairse por completo al fuerte influjo que el parnasianismo más purista ejerció a aquel tiempo en los poetas del mundo hispánico. Aunque se trate de una muestra aislada, menor, insignificante en el conjunto de la poesía martiana, ¿no recuerdan estos octosílabos de *Versos sencillos* a los del Gautier de *Émaux et camées*, a la delicada gracia parisina de poemas como “La Rosethé”?:

En el alféizar calado
De la ventana moruna,
Pálido como la luna,
Medita un enamorado.

Pálida, en su canapé,
De seda tórtola y roja,
Eva, callada, deshoja
Una violeta en el té.

3.1.1.3 Aniceto Valdivia, “Conde Kostia”. La “Capillita Gauteriana”

Personaje capital a la hora de entender la recepción en las letras cubanas y españolas de las novedades literarias francesas, Aniceto Valdivia, más conocido por su célebre pseudónimo, “Conde Kostia”²¹⁵, pasó su infancia y adolescencia entre Cuba y España, donde fue labrándose una carrera en el mundo del periodismo y debutó como traductor autor dramático - *Senda de abrojos* (1880), *La muralla de hielo* (1882)...-. Tras una fugaz estancia en París, en 1885 regresó a Cuba con un baúl repleto de libros franceses que fue dando a conocer a los jóvenes literatos habaneros, entre ellos Julián del Casal, con quien pronto entabló una estrecha amistad, dadas las similares inclinaciones estéticas de uno y otro. El nombre del “Conde Kostia”, pues, cobra cierta relevancia al haber sido el tutor de uno de nuestros grandes modernistas como Casal en su estudio de

pues el título “Vers dorés” que allí aparece no es otro que el homónimo firmado por Verlaine. “Vers dorés” de Cazalis pertenece a *L'Illusion*, obra que contó con varias ediciones aumentadas y corregidas entre 1875 y 1893.

²¹⁵ *El Conde Kostia* es el título de una novela de Víctor Cherbuliez. Cabe señalar que dicha obra fue apareciendo por entregas en la *Revista de Cuba* (1877-1884), donde bien pudo el joven Valdivia haber tomado contacto por vez primera con el nombre por el que será desde entonces conocido.

los poetas parnasianos²¹⁶. Sin embargo, los escritos propios de Aniceto Valdivia apenas dejan constancia de la influencia del parnasianismo ni de ninguna otra corriente modernista. Valdivia “nunca sentó plaza en el modernismo -opina Max Henríquez Ureña-, como si, por inexplicable paradoja, las innovaciones de forma y de ideología que admiraba en los poetas franceses no le merecieran, en lengua española, igual simpatía”²¹⁷. Hemos localizado un único poemario de Aniceto Valdivia, *Ultratumba (pequeño poema)*. *Rimas* (1879), escrito a la manera de Campoamor y Bécquer, si bien entre sus versos dispersos en la prensa de su tiempo quepa subrayar algún que otro soneto de inspiración helénica -“La Venus de Milo”, verbigracia-, en el que nuestro autor, sin demasiada maña, imita claramente a Leconte de Lisle y su “Vénus de Milo” – *Poèmes antiques*-²¹⁸.

En cuanto a su labor como traductor, hemos localizado una serie de *Poemas de Víctor Hugo* (Madrid, 1883 y 1906), otra de *Yámbicos* de A. Barbier (Madrid, 1885) y varias versiones sueltas de Gautier y Baudelaire en la prensa madrileña de la época²¹⁹.

²¹⁶ “Aniceto Valdivia, (...) tras abastecerse en Europa de numerosísimas obras, se ría el encargado de iniciar a Julián del Casal en la devoción por Leconte de Lisle, por José María de Heredia, por Charles Baudelaire, por Rimbaud, Huysmans y por otros parnasianos, simbolistas y decadentistas franceses”. Cf. Gutiérrez, José Ismael. “Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano”. *Livius: Revista de estudios de traducción*, 1 (1992) 69-84.

²¹⁷ Cf. *Breve historia del modernismo*, pág. 422. Un crítico del que en seguida nos ocuparemos, Manuel de la Cruz, no dudaba sin embargo en señalar a Gautier como el gran ascendente de la prosa del Conde Kostia: “Su lenguaje recuerda la expresión de Hugo, con más frecuencia la de Gautier (...); es un neófito (...) que se ha paseado por los boulevares cogido del brazo del gran Theo, como él llama a Gautier, con sus más fervidos devotos (...); es, en esfera menor, un caso análogo al de Théophile Gautier, que por sus aptitudes no pudo, aunque lo intentó con esfuerzo continuado, ir más allá de la literatura plástica, cuya perfección llevó hasta el prodigio”. “Aniceto Valdivia”, en *Cromitos cubanos* (1892). *Obras de Manuel de la Cruz*, tomo V, pp. 217-227.

²¹⁸ Compárense los primeros versos de ambos poemas: “Marbre sacré, vêtu de force et de génie, / Déese irrésistible au port victorieux” (Leconte de Lisle); “Un milagro del genio le dio a Milo / en el candor del mármol transparente...” (Aniceto Valdivia).

²¹⁹ En concreto, en la revista de Manuel Reina *La Diana* tradujo Valdivia *La Fanfarlo* a lo largo de tres números, entre abril y mayo de 1882, y un drama de Gautier, *Una lágrima del diablo (Misterio)*, entre julio y agosto de 1883. Allí vieron también la luz en 1882 varios poemas en prosa de Baudelaire, de los cuales no se especifica el traductor. Quizás las debamos al propio Valdivia... Por su parte, en algunos dominios de internet, por ejemplo en el portal de literatura cubana www.cubaliteraria.cu, se indica que tradujo *Esmaltes y Camafeos* de Gautier y *Ruiseñora* de Catulle Mendès. No hay rastro de ambas, ni siquiera referencias mínimas, en las páginas y páginas sobre literatura hispánica consultadas. A ciencia cierta, Valdivia sí tradujo un único poema de *Émaux et camées*, “Humo”, publicado el 6 de marzo de 1881 en *Madrid cómico*. Por otro lado, y sin salirnos de la prensa madrileña, en este caso en *El Imparcial*, vio la luz, el 6 de septiembre de 1880, la traducción de un “cuento humorístico” de Gautier, “De la obesidad en la literatura”, firmada por unas siglas “A. V.” que quizás correspondan a las de Aniceto Valdivia. Pero lo más probable es que nunca se llevasen a cabo las traducciones completas de *Esmaltes y Camafeos* y *Ruiseñora*, y se trate sólo de un error de documentación. Manuel de la Cruz, en la semblanza que dedica a Valdivia en sus *Cromitos cubanos*, afirmaba que “no niego que posea el sentido del ritmo, y (...) si pusiera en ello el debido empeño, podría regalar a la literatura cubana un museo de camafeos y

Sea como fuere, en los círculos culturales cubanos fue instaurándose, por mediación de Valdivia, un culto por la literatura francesa digno de reseñarse. La obra de los parnasianos, y sobre todo la de Gautier, gozaba allí de alta estima. Acompañaban a Valdivia dos figuras femeninas que no debemos pasar por alto: Aurelia Castillo de González y la exiliada portorriqueña Lola Rodríguez de Tió. Aurelia Castillo de González (1842-1920) fue una mujer muy culta, políglota e incansable viajera -en 1889 visitó la Exposición Universal de París-, autora de unas *Fábulas* (1878) y de una miscelánea de tono patriótico, *Trozos guerreros y Apoteosis* (1903), compuesta de poesías de corte neoclásico y romántico, cuentos, crónicas y ensayos. Como traductora, Aurelia Castillo vertió al castellano autores románticos y parnasianos como Coppée y Leconte de Lisle en fecha muy temprana (1885)²²⁰.

Escritora, viajera y revolucionaria como Martí y la propia Castillo, Lola Rodríguez de Tió (1843-1924) presidía en La Habana, hacia 1893, el salón literario denominado la “Capillita Gauteriana”, frecuentado, entre otros, por sus amigos Aniceto Valdivia y Aurelia Castillo. Rodríguez de Tió publicó los poemarios *Mis cantares* (1876), *Claros y nieblas* (1885) y *Mi libro de Cuba* (1893) cuyos versos, de tendencia cívica y sentimentalismo postromántico, no recogen huella alguna del Parnaso, por más que Aniceto Valdivia, en el “Pórtico” que escribió para *Mi libro de Cuba*, los compare con “las finas metopas, los gráciles farrisos y las ideales líneas” del Partenón ateniense, o llegue incluso a afirmar que “así como Gautier era oriental, Víctor Hugo español, y Heine francés, Lola es griega”.

Por último, otro miembro importante de este singular cenáculo fue el crítico Manuel de la Cruz (1861-1896), revolucionario y amigo personal de Valdivia, Aurelia Castillo,

esmaltes”. Y unas líneas adelante, de la Cruz lanzaba un órdago a Valdivia, instigándole a traducir los *Esmaltes* y *Camafeos* de Gautier. Quizás sea éste el origen del hipotético error...

²²⁰ “Italia”, de Leconte de Lisle, está fechado en “La Habana, 8 de marzo de 1885” (Cf. “Otras poesías”, *Escritos de Aurelia Castillo de González*, tomo IV, pp. 423-428). Por su parte, “La primera”, de Coppée, carece de datación, aunque por el lugar que ocupan en el conjunto podemos sospechar una fecha cercana a la traducción de Leconte de Lisle, hacia 1885. Sí es seguro que, en 1892, Castillo conocía muy bien la obra del autor de *Les Humbles*, según da a entender en una nota dedicada al joven poeta cubano-francés E. Cornelius Price, fechada en Guanacaboá el 28 de junio de ese año (Cf. “Elogios literarios”, en *Escritos de Aurelia Castillo de González*, tomo III, pp. 242-259). Su apreciación positiva del Parnaso contrasta con su condena a todo lo decadente. En carta a Julián del Casal, fechada en Guanacaboá, el 3 de mayo de 1892 (Cf. “Elogios literarios”, *Escritos de Aurelia Castillo de González*, tomo III, pp. 234-241), la autora, si bien señalaba como principales virtudes del libro *Nieves* las “gracias pitóricas” de sus sonetos, e incluso parafraseó su parnasianismo en los versos de “A la Maja de Casal” (Cf. “Otras poesías”, *Escritos de Aurelia Castillo de González*, tomo V, pág. 70), no dudaba en reprocharle al joven habanero su “tributo a la moda” decadente y su afición por Joris-Karl Huysmans: “Ese autor le ha hechizado con artes maléficas; (...) leer sus libros (no los conozco sino por lo que usted dice de ellos) no equivale, en mi concepto, a “recibir una ducha de ideas sanas y elevadas”.

Julián del Casal y del propio José Martí. Su importancia para la recepción del Parnaso en Cuba estriba en un temerario estudio sobre José María de Heredia, a quien consideraba plenamente cubano, publicado en 1892²²¹. Tras el rotundo éxito de *Les Trophées*, Manuel de la Cruz refundió y amplió su ensayo, publicándolo en *La Nación* de Buenos Aires el 19 de marzo de 1893. El texto en cuestión atiende a diversos aspectos de la biografía herediana, principalmente a lo referente a sus raíces cubanas, al par que estudia los caracteres básicos de su obra poética. Una vez transcritos tres ejemplos del magistral arte sonetístico de Heredia -“Récif de corail”, “Maris Stella” y “Les Conquérants”- y una serie de valoraciones críticas de Verlaine o Bourget, Manuel de la Cruz concluye su análisis con el siguiente esbozo de la “secta parnasiana”: “Es fría, es artificiosa, (...) pero responde, sin duda, a una tendencia legítima; (...) es producto de la cultura cosmopolita de nuestra época; la audacia de esta escuela podrá no ser transformada en legado real para la posteridad, pero parece señalar la evolución última de la poesía: la idea exquisita, la emoción, intensa y viva, vaciada en forma purísima, intachable, primorosa”²²².

Como puede colegirse de estas frases, de la Cruz comprendía y justificaba los principios de la Escuela, pese a no conformarse con ellos en puridad. Menos benévolo se mostraría, tal como les sucediera a sus concurrentes Valdivia o Castillo, con las tendencias más modernas, encarnadas por decadentes y simbolistas. Allá por 1895, no dudaba en afirmar que “místicos son los decadentistas y simbolistas, poetas de la obra postrera de la mudanza, en cuyos labios la lengua se empobrece y retuerce en convulsiones epilépticas, y en los que el color va a confundirse con el sonido, en una especie de

²²¹ “José María de Heredia”, *Cromitos cubanos* (1892). No era la primera vez que el crítico citaba al gran poeta, pues en una polémica “Carta abierta” dirigida a Vicente Barrantes -*La Revista cubana* (1890)-, de la Cruz defendía el cosmopolitismo y la cultura de su patria de la manera siguiente: “Lo más importante de nuestro progreso material es obra del esfuerzo cubano. En filosofía, Varona mantiene con gallardo brío la bandera de Varela y Luz; en España no hay quien se hombree con él. (...) Nuestro Montoro puede disputar la palma al primero de vuestros oradores. José María de Heredia es el arquetipo de los parnasianos franceses. (...) ¿No se deduce de lo dicho que parecemos un pueblo nuevo y distinto de nuestros progenitores, una colonia anglo-franco-latina más bien que un vástago de la España teocrática y guerrera?” “Crítica y filosofía”, *Obras completas*, vol. III, pp. 97-115. Por su parte, Aurelia Castillo encontraría digno de “alabanzas (...) el bosquejo biográfico de José María de Heredia” en una carta enviada a su amigo y fechada en Guanacabo, 11 de diciembre de 1892. Cf. “Elogios literarios”, *Escritos de Aurelia Castillo de González*, tomo III, pp. 288-289.

²²² Tras éste, aún dedicaría otro ensayo a “La prosa de José María de Heredia”, comentando un artículo de Gastón Deschamps publicado originalmente en *Le Temps*. Apareció en *La Habana elegante*, nº 23, 10 de junio de 1894. Recogido en “Estudios literarios”, *Obras completas*, I.

suplantación deplorable de los sentidos”²²³.

En 1895 estalla la Guerra de Independencia de Cuba, muere José Martí, y la “Capillita Gauteriana” se disuelve irremediablemente con la partida al exilio de Aurelia Cas tillo de González, Lola Rodríguez de Tió, Aniceto Valdivia y Manuel de la Cruz.

3.1.1.4 Julián del Casal y La Habana elegante

Uno de los grandes nombres del modernismo que tradicionalmente, con mayores o menores matices, ha sido asociado por la crítica al parnasianismo es el de Julián del Casal (1863-1893), en gran medida para sancionar lo que en su poesía evoca la manera de la Escuela frente a lo romántico, lo decadente o lo supuestamente simbolista²²⁴.

La trayectoria poética de Julián del Casal se inicia hacia 1880, cuando pueden fecharse ciertos poemas de adolescencia imitados de los románticos europeos e hispánicos: Hugo, Leopardi, Heine, Zorrilla o Luaces²²⁵. En 1885, como sabemos, toma contacto con el Conde Kostia y su baúl de libros, y es entonces cuando Julián del Casal, que ya dominaba el francés, queda deslumbrado por la literatura parisina de los parnasianos y decadentes. Pronto quiso trasladar a su vida real el mundo de sus lecturas, transformando su pequeño cuarto en un modernísimo y artístico *boudoir*, ensoñado en

²²³ *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1895. Recogido en “Estudios literarios”, *Obras completas*, I. Manuel de la Cruz detestaba el arte inmoral de los “decadentistas”, como él llamaba a los modernistas. En su reseña a *Nieve* de Julián del Casal, valoraba este decadentismo-modernismo como una “escuela complicadísima”, donde se mezclaban sin orden ni concierto tendencias e influencias románticas –Hugo, Poe-, parnasianas –cita a Leconte de Lisle, Gautier, Baudelaire y Flaubert-, naturalistas –Zola-, o “satanistas” –Barbey d’Aurevilly-. Para nuestro cubano, el decadentismo no era otra cosa que el reflejo y la consecuencia de una desviación del pesimismo secular, devenido casi en perturbación mental. De todas las tendencias que allí confluían, la menos malsana sería la parnasiana, porque “los artistas del parnaso contemporáneo han depurado las adquisiciones, refrenado las tendencias y corregido todos los excesos por el buen gusto: son, en suma, como veremos en el caso típico de Heredia, los exponentes de mentes sanas en cuerpos sanos, como los decadentistas son ejemplos de mentes que corresponden a diátesis del cuerpo o del espíritu”. Cf. “Julián del Casal”, *Cromitos cubanos*, pág. 242.

²²⁴ Ya M. de la Cruz en 1890 y Luis G. Urbina en 1893 así lo hicieron. Vid. J. E. Hernández-Miyares, “Julián del Casal: apuntes sobre la influencia parnasiana en su obra literaria”, *Homenaje a Humberto Piñera*, 1979, pág. 118. Cf. J. Cejador, “Chocano y los poetas de América”, *Cabos sueltos* (1907), pág. 352; E. Horta, “Julián del Casal”, *Bronces y rosas* (1908); A. Torres Rioseco, *Precursores del Modernismo* (1925), pág. 37; R. Blanco-Fombona, *El modernismo y los poetas modernistas* (1929) pág. 87 y ss.; M. Henríquez-Ureña, *Breve historia del modernismo* (1954), pág. 134; J. Lezama Lima, “Julián del Casal” (1941), *Analecta del reloj*, pp. 62-97; G. Duplessis, “Julián del Casal”, *Revista bimestre cubana*, LIV, (1944), pp. 34 y 43; B. Gicovate, *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista* (1962), pág. 112...

²²⁵ Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867) fue uno de los poetas más célebres del romanticismo cubano, autor de la antología *Cuba poética* (1858). Destacó por sus sonetos de tema histórico y corte académico –“Bruto, primer cónsul”, “La conccha de Venus”, “La muerte de la Bacante”...-, que sin duda habían de preparar el terreno para la implantación en Cuba de la manera parnasiana. A este respecto, J. Lezama Lima, en su artículo citado en la nota anterior, confiesa haber hojeado un libro de cuentas del padre de Julián del Casal donde el joven poeta había ido pegando recortes de periódicos y “cosas de su gusto”, entre ellas “el parnasianismo inocente de los sonetos de Luaces” tal “La muerte de la bacante”.

las páginas de los Goncourt y de Gautier. Según relata su amigo Ramón Meza, “Teófilo Gautier le seducía. No poco esfuerzo costó disuadirle de sus propósitos de salir por las calles de La Habana en pijama lujosa, recamada de oro, como aquél por las de París, en traje raro...”²²⁶.

Su vida y sus escritos dan un giro radical hacia lo moderno, y en este contexto, Casal colabora activamente con el gran heraldo de la nueva literatura en la isla: nos referimos a la revista *La Habana elegante* (1883-1896). Si durante una primera época, bajo la dirección de Casimiro del Monte, se caracterizaba por la inestabilidad de criterios estéticos e ideológicos – *La Habana elegante* se subtituló sucesivamente “Revista interesante para señoras y señoritas”, “Semanario dedicado al bello sexo” o “Semanario artístico y literario”²²⁷ –, desde 1885, cuando se hizo con el timón de la publicación un amigo íntimo de Casal, Hernández Miyares, la revista fue abriéndose paulatinamente al modernismo. A partir de ese año se citan por vez primera en sus páginas nombres como los de Leconte de Lisle, Banville o Sully-Prudhomme, y Julián del Casal publica sus primeros textos afiliados al arte por el arte: el relato “La felicidad y el Arte. Fantasma” (1886), o el célebre poema “Mis amores (Soneto Pompadour)” (1886), profesión de fe parnasiana bajo el signo del “Sonnet” de Gautier –*La Comédie de la mort*–:

Amo el bronce, el cristal, las porcelanas,
Las vidrieras de múltiples colores,
Los tapices pintados de oro y flores
Y las brillantes lunas venecianas...

Inmediatamente verán la luz sus traducciones de poemas en prosa de Catulle Mendès (1886) y Baudelaire (1887), justo antes de su frustrado viaje a París. En efecto, hacia noviembre de 1888, Julián del Casal se embarcaba con destino a la capital francesa, aunque por falta de financiación nunca pasaría de Madrid, donde parece ser que mantuvo cierta relación cordial con poetas como el malagueño Salvador Rueda o el mexicano Francisco A. de Icaza. En Madrid, ciudad que no le dejó muy grata impresión, permaneció poco tiempo, y ya en la primavera de 1889 lo tenemos de vuelta en La Habana, traduciendo a Baudelaire para *La Discusión* y a Mendès para otra de las

²²⁶ Cf. Monner Sans, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, pág. 16.

²²⁷ Cf. Carvajal y Belló, J. F. “A través de *La Habana Elegante*”, *Revista de la Biblioteca Nacional* (Habana), VIII (Abril-Julio 1957), pp. 39-67.

revistas principales del modernismo cubano, *El Fígaro* (1885-1929), y dando forma a lo que será su primer poemario, *Hojas al viento*, editado en 1890. Obra transicional entre el romanticismo y el parnasianismo, las *Hojas al viento* de Casal revelan una fuerte impronta del Víctor Hugo de *Les feuilles d'automne* (1831), a cuyo tono melancólico y pesimista deben sumarse los ecos españoles de Núñez de Arce, Zorrilla o Bécquer²²⁸. Este romanticismo doliente y trasnochado alternaba con traducciones y paráfrasis de Gautier, Coppée y José María de Heredia y con otras composiciones propias de Casal cuyo parnasianismo revela hasta qué punto el joven cubano había ido asimilando la doctrina de tales maestros. Amén del precitado “Soneto Pompadour”, conviene tener en cuenta ciertas galanterías gauterianas como “Estatua de carne”, “Quimeras”, “El anhelo de una rosa” o “Fatuidad póstuma”, evocación de aquella “Coquetterie posthume” - *Émaux et camées*- cuyo cierre trascendental, ausente del poema de Gautier, denota los titubeos de un poeta joven a la búsqueda de sí mismo: “Amó sólo en el mundo la belleza / ¡Que encuentre ahora la verdad su alma”²²⁹.

Fuera de toda duda, *Nieve* (1892) representa uno de los hitos de la poesía parnasiana hispánica, pese a sus resabios románticos y su indudable filiación con la literatura decadente. Ya su distribución en secciones testimonia una preocupación por la arquitectura del libro propia del parnasiano en que Casal encarna ahora. La primera de estas secciones, “Bocetos antiguos”, apunta en la dirección de Leconte de Lisle y sus *Poèmes antiques* y del interés común por lo plástico grato a los poetas de la Escuela. Principia con “Las oceánidas”, cuya anécdota, el mito de Prometeo y su trasfondo de rebeldía, así como su estructura dialogada se ajustan a los modelos establecidos por Leconte de Lisle y Louis Ménard²³⁰. La recreación objetiva de la historia y la mitología, la plasticidad descriptiva y ornamental, la ostentación léxica y culturalista y el regodeo en lo suntuoso y lo sensual continúan en el resto de composiciones: “Bajo-relieve”, “La muerte de Moisés”, “La agonía de Petronio” y “El camino de Damasco” siguen la pauta de la ortodoxia parnasiana.

²²⁸ No está demás recordar que el poeta argentino Carlos Guido Spano había publicado en 1871 un poemario homónimo, *Hojas al viento*, dominado por la influencia romántica de Lamartine y vetado de poesía académica de tema helenístico.

²²⁹ La presencia gauteriana en estas *Hojas al viento* ya fue señalada por Max Henríquez Ureña de manera brillante: “La influencia de Gautier es la que con mayor persistencia se manifiesta en Casal, por sutil, deslizándose al través de las palabras y los giros que pudieran parecer más insignificantes”. Cf. *Breve historia del modernismo*, pp. 121-122.

²³⁰ “Prométhée délivré” – *Poèmes*, 1863- de Louis Ménard, presenta ciertos puntos de contacto con el poema de Casal, v. gr., el rol de las oceánidas, consuelo del titán caído en desgracia.

El enfoque central de *Nieve* está condicionado por el profundo interés de Julián del Casal en la transposición artística y la relación poesía-pintura-escultura, según reza el título de las diferentes partes que componen el libro: “Bocetos antiguos”, “Mi museo ideal”, “Cromos españoles”, “Marfiles viejos”. Incluso el apartado final, “La gruta del ensueño”, más atento a expresar la interioridad del yo lírico, contiene varios poemas puramente plásticos como “Camafeo”, “Kakemono”, “Medallón” o el croquis “Al carbón”. Si la plasticidad de los tres “Cromos españoles” -“Una maja”, “Un torero”, “Un fraile”- engarza con la pintura romántica del Gautier de *España* y con el colorismo andaluz de un Manuel Reina y un Salvador Rueda, el exotismo artístico de “Kakemono” concuerda con el interés por la *chinoiserie* de Gautier y, sobre todo, de Louis Bouilhet, cuyos *Festons et astragales* contienen múltiples ejemplos, tal “Tou-Tsong” o “Le barbier de Pékin”²³¹.

La segunda sección, el celebrado “Museo ideal”, se integra además en la categoría de poesía ecfrástica parnasiana, una categoría privilegiada por el modernismo hispánico, abundante en muestras de innegable mérito. Julián del Casal selecciona una serie de lienzos del pintor francés Gustave Moreau (1826-1898) para representarlos en otros tantos poemas, y lo primero que llama la atención en este sentido no es otra cosa que la “rareza” de su elección, en contraposición con la mayoría de los poetas que en algún momento se dieron a la écfrasis, normalmente favoreciendo las obras maestras de artistas canónicos. En segundo lugar, y no menos sorprendente, resulta un hecho singular: Julián del Casal nunca estuvo en París y, por lo tanto, no pudo contemplar las obras de Moreau, sino que las conocía por reproducciones fotográficas, según testimonio de su amigo Manuel de la Cruz,²³² y por las magníficas descripciones que J. K. Huysmans, por boca de su personaje des Esseintes, consuma en *A Rebours*. Realmente, la pasión del poeta cubano por la pintura de Moreau nace de su “lectura” en la novela decadente por antonomasia, cuyo quinto capítulo se ocupa de “La Aparición” y “A Salomé”. En cuanto a la factura de sus sonetos, Casal reconoció el magisterio de José María de Heredia en una carta al propio Gustave Moreau, fechada en La Habana, el 17 de febrero de 1892. Tras haberle hecho saber, en misiva anterior, que el mismísimo

²³¹ De L. Bouilhet, parnasiano menor, Casal había traducido ya un poema en sus *Hojas al viento*, “VER ESTO”

²³² “Casal no ha visto un cuadro original de Moreau, ni copias, ni “pastiches”; conoce toda su obra por la reproducción fotográfica y por los exaltados panegíricos de Huysmans”. Cf. “Julián del Casal”, *Cromitos cubanos, Obras*, tomo V, pág. 232.

José María de Heredia se había brindado a traducir al francés los sonetos de *Nieve*, Moreau recibe esta interesante confesión de Julián del Casal: “Tengo que reconocer que estoy sinceramente sorprendido al leer que de seáis que el Sr. Heredia traduzca para vos mi humilde poema. Eso me llena de orgullo, amado maestro, pero, hablando francamente, no lo merezco. El Sr. Heredia, —cuyos magistrales sonetos conozco muy bien, hasta el punto de haber intentado imitarlos, sin éxito, ¡ay!, en “Mi Museo Ideal”— es también otro de mis dioses. Vivo de adoraciones, como otros de desdenes. Conozco de memoria su magnífico soneto “Jasón y Medea,” que os dedicó. En mi primera colección de versos [*Hojas al viento*] traduje su “Canción del torero”, pero no me atreví a enviársela, porque, al releer esos versos, los hallé muy malos”. Una vez publicado *Nieve*, y en carta fechada en La Habana, el 20 de abril de 1892, Casal le envió a Moreau cuatro ejemplares en primicia, destinados a sus grandes maestros parisinos: “Os ruego muy humildemente que aceptéis el primero para vos, y que entreguéis el segundo al Sr. Huysmans, el tercero al Sr. Heredia y el cuarto al Sr. Verlaine, si ellos pasaran algún día por vuestra residencia. Cada volumen tiene su dedicatoria”²³³. En efecto, son muchos los puntos en común entre los poemas de Casal y el patrón herediano, desde la selección léxica, temática y cromática hasta la propia estructura del soneto, con sus finales estróficos fuertemente marcados y el rotundo y evocador verso final tal como Heredia lo había aprendido de Banville: “Le dernier vers du Sonnet doit contenir un trait -exquis, ou surprenant, ou excitant l’admiration par sa justesse et par sa force”²³⁴.

Casal nos da la bienvenida a su museo en un “Vestíbulo” donde podemos contemplar el “Retrato de Gustavo Moreau”. En seguida pasamos a la exposición en sí, diez cuadros de Moreau que representan asuntos de las culturas hebrea y griega. A manera de

²³³ José María de Heredia había dedicado al pintor simbolista, como acertadamente apuntaba Casal, su poema “Jason et Médée”, basado en el lienzo homónimo compuesto por Moreau en 1865 y que podemos contemplar actualmente en el Musée d’Orsay de París. Por otra parte, y de nuevo en carta dirigida a Moreau, Julián del Casal pensaba que el lienzo “Perseo y Andrómeda” había inspirado a Heredia “uno de sus admirables sonetos”. La serie “Persée et Andromède”, incluida en *Les Trophées*, consta de tres sonetos, “Andromède au Monstre”, “Persée et Andromède” y “Le Ravissement d’Andromède”, publicados originalmente en la *Revue des deux mondes* el 15 de mayo de 1885. Sin embargo, a pesar de la intuición de Casal, las similitudes entre el lienzo de Moreau y estos tres sonetos de Heredia son escasas: parece más bien que el poeta cubano-francés se hubo inspirado en un poema de Banville —“Andromède”, *Les Exilés*, 1867—, con el que mantiene indudables contactos, o en otros artistas plásticos que trataron el motivo como el Veronés, Tiziano o Puget. Moreau, además, pintó dos lienzos representando dicho motivo: “Persée et Andromède” —fechado hacia 1870, se encuentra en Bristol, City Art Gallery—, y *Andromède*, de fecha similar —París, Musée G. Moreau—. Vid. Morán, Francisco, “Las cartas de Julián del Casal a Gustavo Moreau”, revista digital *Katay*, n° 3-4, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (<http://www.katay.com.ar/art/12.html>). Cf. Heredia, J. M. *Los trofeos*, ed. de M. Henríquez Ureña, pp. 145, 152-153 / *Les Trophées*, ed. de Anny Detalle, pp. 247-248, 265-268.

²³⁴ Banville, Théodore de. *Petit traité de poésie française*, capítulo IX, pág. 201.

díptico, los dos primeros, “Salomé” y “La aparición”, son, tanto por su elegancia y sobriedad, como por haberse inspirado en los dos lienzos más célebres de Moreau, los más antologados de Julián del Casal. Como venimos afirmando, el poeta cubano parte para el capítulo V de *A Rebours*, si bien la figura de Salomé y la degollación de Juan Bautista coincidían con una extensa tradición artística y literaria que alcanzaría su cumbre durante el Fin de Siglo: Eugenio de Castro, Henri Cazalis -quien dedicó otro díptico a Salomé en *L'Illusion* (1888)- y un largo etcétera que Casal bien podría haber tenido en cuenta para su configuración personal²³⁵. Leamos el brillante soneto “Salomé”, paradigma del parnasianismo casaliano:

En el palacio hebreo, donde el suave
humo fragante por el sol deshecho,
sube a perderse en el calado techo
o se dilata en la anchurosa nave,

está el Tetrarca de mirada grave,
barba canosa y extenuado pecho,
sobre el trono, hierático y derecho,
como adormido por canciones de ave.

Delante de él, con veste de brocado
estrellada de ardiente pedrería,
al dulce son del bandolín sonoro,

Salomé baila y, en la diestra alzado,
muestra siempre, radiante de alegría,
un loto blanco de pistilos de oro.

A continuación conviene admitir una serie de “trofeos” de inspiración helenística. “Prometeo” retomó el motivo ya desarrollado en “Las Oceánides”, mientras que “Galatea” y “Elena” encarnan los dos arquetipos femeninos distintivos del modernismo, la mujer de pureza inviolada y la *femme fatale*. Elena de Troya, en concreto, fue una

²³⁵ Existe una amplia bibliografía sobre dicho motivo y su reflejo particular en la época finisecular y en la obra de Julián del Casal. Cf. M.-J. Faurie, *Le modernisme hispanoaméricain et ses sources françaises*, capítulo IV, “Orient biblique: la Salomé de Julián del Casal”; B. Gicovate, *Conceptos fundamentales de literatura comparada*, capítulo V, “Tradición y novedad en un poema de Julián del Casal”; Carlos Primo Cano, “La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé”, *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, nº. 28, 2010, pags. 129-180...

figura de largo recorrido en la iconografía parnasiana, y cabe destacar su presencia en los *Poèmes antiques* (1852) de Leconte de Lisle o en *Les Princesses* (1874) de Banville. “Hércules ante la hidra”, “Una peri” y “Venus a nadyomena” participan igualmente de los modelos parnasianos; éste último recuerda, por su tratamiento de la deidad griega del amor saliendo del mar, a un poema de Gautier, “Les Néréides” - *Émaux et camées*-, écfrasis a su vez de un lienzo del pintor polaco Kniatowski. Por su parte, “Júpiter y Europa” relata el célebre mito desde la óptica subversiva propia de Leconte de Lisle, según la cual el Dios todopoderoso representa una amenaza constante para el ser humano, mientras que en “Hércules y las estinfálides” podemos invocar claras reminiscencias de “Stymphale”, de José María de Heredia. El Hércules poetizado aquí por Casal y anteriormente por Heredia, un semidiós amansado, hilando a los pies de Omphale, encarna el símbolo del principio masculino domado por el femenino, en una tensión dialógica de naturaleza sexual que el propio Moreau plasmó en otros lienzos como “Sanson et Dalila”, y que fue del gusto de poetas parnasianos como Banville -“La Reine Omphale”, *Les Exilés* (1867)- o Catulle Mendès -“Les Cheveux de Dalila”, *Poésies* (1876)-. Si bien es cierto que la publicación de *Nieve* (1892) había precedido a la de *Les Trophées* (1893), tan sólo seis de los sonetos que Heredia incluía en el libro eran completamente inéditos. El resto había venido publicándose, desde décadas anteriores, en revistas y antologías de gran renombre: *L’Artiste*, la *Revue bleue*, la *Revue des deux-Mondes*, las tres ediciones del *Parnasse Contemporain*, la distinguida *Anthologie des poètes français du XIX siècle* (1888) de A. Le merre... Julián del Casal, recordemos, dominaba perfectamente el francés, y como cualquier poeta que de moderno se preciara es obvio que tendría acceso a toda esta serie de publicaciones. Por otra parte, no debemos obliterar la posibilidad de que Gustave Moreau se hubiese inspirado directamente en algunos sonetos de Heredia para componer sus pinturas y que, por lo tanto, ciertas analogías entre José María de Heredia y Julián del Casal se deban, también, a este hecho, y no sólo a la lectura reiterada de Heredia que Casal reconocía. Finalmente, “Sueño de gloria. Apoteosis de Gustavo Moreau”, cierra este “Museo ideal” con una visión simbólica en la que Casal representa al pintor, entre un coro de ángeles, desposando a Helena de Troya con la bendición de Dios omnipotente. Como decíamos, en los dos últimos apartados del libro, “Marfiles viejos” y “La gruta del ensueño”, Julián del Casal recupera la entonación subjetiva y elegíaca de su ópera prima, modificada ahora por la patente lectura de Baudelaire y el “Spleen et idéal”. El

último poema de *Nieve*, “Horridum somnium”, consiste en un *récit de rêve* de técnica parnasiana, en la transcripción de una pesadilla cuyas deudas con “Une Charogne” de Baudelaire son innegables. Sin embargo, Casal sólo tomó del genio parisino lo más circunstancial y accesorio de su poesía, y es cierto que en ningún momento logró aprehender aquellas novedades que anunciaban el simbolismo y habrían de configurar lo más esencial de la poesía moderna.

Desde el epígrafe que lo encabeza, una estrofa de “Bénédiction” de Baudelaire, la huella del decadentismo y de *Les fleurs du mal* resalta aún más acusada en el último poemario de Casal, *Bustos y rimas*, que vio la luz póstumamente en 1893. Dividido en una sección de prosas -“Bustos”-, que recrean la manera de Catulle Mendès y la de Baudelaire²³⁶, y otra de versos -“Rimas”-, el tono dominante del libro vuelve a ser el elegíaco, fundamentado en la expresión de la doliente intimidad del yo lírico. La misantropía, el torremarfilismo, la soledad del poeta en un ambiente hostil arraigan, como sabemos, en una tradición secular que parte del romanticismo y deviene en clave lírica con los parnasianos, decadentes y simbolistas, desde Poe y Vigny hasta Banville, Leconte de Lisle, Gautier, Baudelaire o Sully-Prudhomme. El abanico de influencias, por tanto, es más amplio y complejo en este último libro de Casal. Así, un poema como “Cuerpo y alma” remite tanto a “Corp et âmes” de Sully Prudhomme -*Les solitudes*- como a la rareza anímica de Baudelaire y los decadentes. Y la composición titulada “Neurosis”, por ejemplo, presenta cierto decorativismo exquisito que enlaza tanto con Gautier -“Chinoiserie”, “Sonnet”- como con sus seguidores en Hispanoamérica, Rubén Darío -“De invierno”- o Manuel Gutiérrez Nájera -“La duquesa Job”-. La huella de *Azul...* en los últimos poemas de Julián del Casal es innegable, mientras que Gutiérrez Nájera se había servido de las mismas sextinas isométricas que Casal pone en liza en “Neurosis” en varias composiciones de los años ochenta. Una forma métrica ésta que, por otra parte, venía siendo empleada por los Gautier -“Le Thermodon”-, Banville -en varias de sus *Cariatides*- o Sully-Prudhomme -“In constance”, “Si je pouvais”, “Le zénith”, “Les chercheurs”...-.²³⁷

²³⁶ Cf. J. M. Monner Sans, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, pág. 73; Bernardo Gicovate, “Tradición y novedad en un poema de Julián del Casal”, *Revista de Filología Hispánica*, enero-junio de 1960.

²³⁷ Una de las novedades de *Bustos y rimas* respecto a la anterior poesía casaliana consiste precisamente en la variedad de su versificación, en el empleo de un amplio elenco de formas métricas, muchas de ellas provenientes del Parnaso. Así, “Nostalgias”, v. gr., presenta las mismas sextinas octosílabas y tetrasílabas de “La bonne soirée” de Gautier, mientras que los cuatro rondeles que aquí aparecen -los tres titulados

Pero si el parnasianismo ortodoxo pervive en algunas composiciones de *Bustos y rimas* -“Crepuscular”, “Marina”, “Medieval”, “La cólera del infante” o “Sourim ono”-, hablar de una asimilación del simbolismo moderno en la poesía de Julián del Casal resulta ciertamente complicado. Según afirmaba tajantemente G. Duplessis, “Casal no sabe sugerir”,²³⁸ y su estilo es siempre definido, vigoroso, explícito, denotativo, parnasiano, en suma, para que el mismo Paul Verlaine se encargaría de reprenderle al poeta cubano en una célebre misiva:

El talento de Julián del Casal (...) es un talento sólido y fresco, pero mal educado. (...) Estoy seguro de que los poetas que más han influido en él son mis viejos amigos los parnasianos. Eso se ve fácilmente en todas las páginas de *Nieve*, y especialmente en los *Cuadros de Moreau* y en *Cromos españoles*. Su factura, como la de ellos, es preciosa, pero demasiado igual...²³⁹

Julián del Casal murió joven, soñando con el París de los parnasianos y los primeros decadentes, sin haber gozado del tiempo necesario para adquirir una percepción adecuada de todas las novedades poéticas que traía Baudelaire y que los simbolistas se encargarían de recoger y consagrar a la modernidad²⁴⁰. En tanto, y una vez superada su etapa de fusión con la revista *La América*, que la llevó a ser rebautizada como *La Habana literaria* (1891-93), *La Habana elegante* se convertía, a partir de enero de 1893, en el gran portaestandarte del modernismo en Cuba, acogiendo a lo más granado de la nueva literatura hispánica: Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, José Santos Chocano, Salvador Rueda, Enrique Gómez Carrillo... En sus páginas se tradujeron bastantes textos de Mendès y Coppée, especialmente cuentos parisinos, elegantes y frívolos, al mismo tiempo que eran elogiados encarecidamente los sonetos del “paisano” José María

así, “Rondeles”, y “Vieja historia”-, siguen la manera del Banville de *Rondels* (1875). Casal también incorpora por vez primera a su poesía el eneasílabo -“Hortensia al monte”-, el terceto monorrimo -“En el campo”-, o el verso-estribillo de raigambre baudelaireana -“Canas”-.

²³⁸ “Julián del Casal”, *Revista bimestre cubana*, LIV, (1944), pág. 153

²³⁹ Rubén Darío transcribió la carta de Verlaine en unas páginas que envió al director de *La Habana elegante*, Hernández Miyares, cuando supo la muerte de Casal, y que se publicaron en dicha revista el 17 de junio de 1894. Cf. Max Henríquez Ureña, *Breve Historia del modernismo*, pág. 124.

²⁴⁰ En “La última ilusión”, fantasía en prosa publicada en *La Habana elegante* el 29 de enero de 1893, Casal apuntala la percepción que de París y, por ende, de la literatura moderna mantuvo hasta poco antes de su muerte: “El París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial; (...) el París de las heroínas admirablemente perversas de Catulle Mendès y René Maizeroy; (...) el París que visita en los hospitales al poeta Paul Verlaine; (...) el París que erige estatuas a Baudelaire y a Barbey d’Aureville; (...) el París que comprende a Huysmans e inspira las crónicas de Jean Lorrain; el París que se embriaga con la poesía de Leconte de Lisle y de Stéphane Mallarmé...”.

de Heredia. En fin, su serie de “Retratos”, dedicados a figuras literarias francesas como Loti, Richpin, los Goncourt, Zola o Coppée, fueron de inestimable provecho en la conformación del *idearium* modernista en una de las zonas geográficas del continente americano donde podemos situar el epicentro de la naciente modernidad literaria²⁴¹.

3.1.1.5 Poetas cubanos de expresión francesa: A. de Armas y E. C. Price

Aunque nacido y educado en La Habana, Augusto de Armas (1869-1893) escribió la práctica totalidad de su obra en francés. En 1888, con tan sólo 19 años y una breve pero intensa experiencia periodística en *La Habana elegante* y *El Fígaro*, Armas se trasladó a París, donde colaboró con periódicos como *América en París* y *L’Echo de France*. Pronto se granjeó la amistad de los poetas parnasianos de mayor renombre, y gracias a su desinteresado apoyo publicó en 1891 el que sería su único poemario: *Rimes byzantines*.²⁴² En el “Préface” que antepuso a su ópera prima, Augusto de Armas justificaba tan extraña elección lingüística por su amor al estudio de la lengua y la literatura galas, incidiendo en una *captatio benevolentia* cuyo principal destinatario era nada menos que el maestro Théodore de Banville:

Le maître Théodore de Banville a dit “que nul étranger ne fera jamais un vers français que ait le sens commun”. Si donc il y a dans ce recueil quelques pièces ayant un soupçon de sens commun, peut-être voudra-t-on lui témoigner un peu de bienveillance et lui trouver un mérite relatif: ce sont là tous les éloges que l’auteur de ce livre ose espérer.

Desde el mismo prefacio, *Rimes byzantines* muestra a las claras su filiación con la Escuela parnasiana. Es digna de reseñarse, por encima de otras, la influencia de Sully Prudhomme, a quien Augusto de Armas dedica la obra con un “A mon cher maître”, si bien pueden rastrearse las huellas de la mayoría de los principales parnasianos, a quienes homenajea en múltiples paratextos, citas, paráfrasis e imitaciones de todo tipo: José María de Heredia –“Hercule au Bucher”, “Marsyas”-, Leconte de Lisle –“Conseil stoïque”-, Banville –“Le laurier fulmine”, “Sonatine en e muet”, “Gongorine”-, Gautier –“Boudoir mort”, “Terciarima”-, Mendès –“Portrait de femme”, “Cauchemarr”-, o Baudelaire –“Temple intime”, “Hymne à l’orgueil”-. Como sucedía con el propio Julián

²⁴¹ *La Habana elegante* vive una segunda época en edición digitalizada: www.habanaelegante.com

²⁴² Cf. Ruben Darío, “Augusto de Armas”, *Los raros* (1896); “París y los escritores extranjeros”, *Letras* (1911).

del Casal, Armas apenas asimila, y es con rasgos muy superficiales, el decadentismo y el simbolismo de un Verlaine, un Mallarmé, un Moréas o un Richepin ²⁴³. Sin embargo, y a pesar de identificarse en varios textos con el rigor y la impassibilité parnasianos – “Impassibilité”, “Decorum”-, Augusto de Armas tiene bien poco de impassible. Poeta de espíritu angustiado, como el propio Sully Prudhomme, nos dejó una cantidad nada desdeñable de composiciones – “Prophétie”, “Justice” o “Regret”- en las que asoma la voz doliente del filósofo y del hombre comprometido con su circunstancia.

Ello, sin embargo, no es razón para negar la maestría del poeta cubano en tanto epígono integrador de las múltiples facetas del parnasianismo. Su poesía, como la de un Cautle Mendès, participa de lo libresco, lo imitativo, y si nunca alcanza altas cotas de lirismo, no deja en ningún momento de mostrarse correcta. Conservador, como buen parnasiano, en cuanto a métrica se refiere, abundan en estas *Rimes byzantines* los juegos de versificación y la metapoesía – “La Rime”, “Les Syllabes”, “À l’alexandrin” o “Le Sonnet”-, un universo cuya poeticidad participa de un estado previo a la modernidad literaria plena.

La recepción de las *Rimes byzantines* en el mundo hispánico fue escasa pero de cierta relevancia. José Martí les dedicó algunas palabras elogiosas en un artículo de 1894 ²⁴⁴, pero fue Rubén Darío quien las dio a conocer al resto del continente americano a través del capítulo que les dedicó en *Los raros*. Hermanando la poesía de Armas con la de Banville, el genio nicaragüense nos devela el origen de aquel mal augurio que se recogía en el “Préface” de *Rimes byzantines*, según acabamos de leer, y su posterior desenlace:

¡Banville! Pocos días antes de morir aquel maestro maravilloso y encantador, recibió un libro de versos [*Rimes byzantines*]. (...) Leyó las rimas cinceladas de Armas, y entonces le escribió una carta llena de aliento y entusiasmo.

Théodore de Banville había escrito, a propósito de Wagner, estas palabras: (...) “n’ul étranger en fera jamais un vers français que ait le sens commun”. (...) Ciertamente, le escribió el gran poeta a Augusto de Armas: – “He dicho eso, pero huélgome de confesar que vos sois la excepción de lo que afirmé”.

²⁴³ Para la relación de la poesía de Armas con la de Julián del Casal, Vid. Max Henríquez Ureña, “Poetas cubanos de expresión francesa”, *Revista Iberoamericana*, nº 6 (mayo de 1941), pp. 301-344.

²⁴⁴ “Ayer fue, con su genio en la maleta, el ambicioso Augusto de Armas, y de los diez y seis a los veinte años se sentó entre Bourget y Banville, sutil como aquél y acicalado como éste, y enriqueció la lengua extraña con el iris de cristal tal lado de las *Rimas bizantinas*”. “Luis Baralt en París”, publicado originalmente en *Patria*, 8 de septiembre de 1894. Cf. *Obras completas*, ed. Lex, tomo II, pp. 1777-1778.

Darío separa a los poetas “extranjeros” que ensayaron una poesía escrita en francés en dos tipos: quienes nunca lograron alcanzar altas cotas de calidad en este sentido - Menéndez Pelayo, Longfellow o Swinburne-, y quienes por el contrario sí lo lograron como José María de Heredia, Moréas, Stuart Merrill, Parodi, E. C. Price o el propio Augusto de Armas, uno de esos ejemplos de poetas americanos ceñidos con “una corona hecha de ramas cortadas en el divino bosque de Ronsard”. Quizás el benevolente artículo de Rubén estuviese motivado por el que el propio Augusto de Armas le había dedicado en fecha anterior, y donde el cubano realizaba unas interesantes declaraciones sobre el emergente genio lírico de Darío en relación con las últimas escuelas francesas y su recepción en Cuba:

Rubén Darío se juzga un decadente, por lo visto, y tanto parece agrada rle ese lindo epíteto deshonrado entre nuestros literatos de la peor calaña, que cru el sería querer quitárselo. Entre los poetas castellanos es el único que yo sepa haber ensayado ritmos nuevos y protestado contra la desesperante estrechez de la métrica española. No basta empero este título para enarbolar el epíteto aludido y sería conveniente renunciar a ciertas admiraciones harto pasadas de moda. Mas no seamos demasiado severos, y puesto que el medio es un dato esencial cuando se trata de juzgar un libro, ¿qué modernismo inédito podría esperarse de un país donde el poeta por excelencia es aún Víctor Hugo, el Víctor Hugo de las *Orientales*? Sin menoscabo de su enorme talento, Rubén Darío nos parece antes que decadente, parnasiano, y antes que parnasiano, romántico.²⁴⁵

Es importante tener en cuenta que Armas, con el aire de superioridad que le confiere su parisianismo, está refiriéndose al Darío de la segunda edición de *Azul*, es decir, a un Darío parnasiano que no ha puesto un pie en Francia y que, por lo tanto, aún no está completamente al tanto del verdadero rumbo que la poesía francesa estaba tomando por aquellos días. Armas, sin embargo, sí se considera en el secreto, si bien ello no signifique infidelidad alguna para con los maestros de la Escuela. Unos meses más

²⁴⁵ “Rubén Darío”, escrito en París poco antes de la muerte de Armas y publicado en *La Habana elegante* el 2 de abril de 1893. Cf. Carmen Suárez León, *La sangre y el mármol*, pp. 36-37. Sobre el posible influjo de la poesía de Armas en la de Rubén Darío, Max Henríquez Ureña señaló el parecido más que razonable entre la célebre “Sonatina” del nicaragüense y un poema de *Rimes byzantines* como “Gongorine”: “Inès est triste – deux opales / S’éperlent sur sa joue en fleur. / Ses lèvres tremblantes et pâles / Ont perdu leur vive couleur. // De son cors la souplesse / Tombe sur le socle sculpté. / Inès, qu’as-tu? Quelle tristesse / A mordu ta fraîche gaîté? // -J’ai vu le long de ma façade / Un fidalgue à l’oeil de faucon. / Sans me regarder, l’air maussade, / Il a passé sous mon balcon...”. Cf. “Poetas cubanos de expresión francesa”, *Revista Iberoamericana*, nº 6 (mayo de 1941), pp. 301-344.

tarde, y, frente a los duros ataques que el *Parnasse* venía recibiendo ya en París, el poeta cubano se propuso romper una lanza en favor de su compatriota, maestro y amigo José María de Heredia. En un artículo publicado de nuevo en *La Habana elegante*, Augusto de Armas ensalza al autor de *Les Trophées* al par que considera lo *demodé* del parnasianismo, no dudando en proclamarse a sí mismo ya poeta simbolista: “Indudablemente la forma parnasiana no responde a las exigencias del pensamiento moderno y legítimo es el movimiento intelectual –al cual me honro de pertenecer– que abandona los caducos moldes en busca de formas más amplias y más sugestivamente musicales”²⁴⁶. Esta profesión de fe nos puede dar una idea de cuál era el rumbo que estaría tomando la poesía de Armas tras la publicación de sus *Rimes Byzantines*, una poesía de naturaleza simbolista que el poeta tenía pensado agrupar bajo el título *Le poème d'un cerveau* y que por desgracia nunca llegaría a publicarse.

El nombre de Augusto de Armas ha caído en un completo olvido, y apenas hemos localizado un par de alusiones al poeta más acá de la época modernista. Un compatriota suyo, el bohemio José Manuel Poveda, pronunció una conferencia, “Para la lectura de las *Rimes byzantines*”, en la que, dando rienda suelta a su retórica estilizada, consideraba a Augusto de Armas “un parnasiano, y ya eso quiere decir serenidad. Pero fue, además, entre los parnasianos, el más artífice, (...) temeroso, como todo el Parnaso, de la vulgaridad subjetiva, satisfecho de vivir en sus sentidos, los ojos en contemplación, el oído atento, el alma loca de armonía y sumergida en sueños de estilo...”²⁴⁷. Finalmente, un crítico de la talla de Alfonso Reyes nos dejaba un artículo, “Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto de Armas”, donde calibraba, con su acostumbrada sensatez, el lugar que correspondía al poeta cubano en el devenir de la poesía modernista: “Fue, sin duda, una naturaleza mediocre; pero en él se define, con precisión y claridad agradabilísimas, este tipo de poetas menores: el poeta de *escuela*, que nunca inventa, que tan poco perfecciona o lo hace tan invisiblemente, en razón de su sino avaro, que a otro sucesor de mayores vuelos se atribuirán luego los perfeccionamientos hallados por él; que raras veces conmueve, aunque gusta en la mayoría de los casos; cuyos versos, invariablemente, descuellan cuando emplean los más felices recursos de la escuela (y sólo me refiero a la técnica); y que nunca

²⁴⁶ “José María de Heredia”, *La Habana elegante*, 4 de junio de 1893. Cf. *Íbid*, pág. 38.

²⁴⁷ Rafael Estenger, en su prólogo a la edición de las prosas póstumas de José Manuel Poveda, nos relata que la viuda del bohemio arrojó al fuego todos sus papeles, entre los cuales hallábase una traducción íntegra de *Rimes byzantines*. Cf. Poveda, José Manuel. *Proemios de cenáculo* (1948), pp. 39-42.

compromete su personalidad porque tampoco se le discute...”²⁴⁸.

Por el nombre de Edouard Cornelius Price (1870-¿?) responde otro autor cubano en la órbita del parnasianismo, uno de aquellos “poetas medianos” que Darío juzgaba entre los que escribieron en francés meritoriamente²⁴⁹. Escasos son los datos que hemos podido recabar sobre Price. Con apenas veinte años se marchó a París, no sin antes publicar en la *Revista Cubana* una serie de poemas escritos en castellano -“La muerte de un caballo”, “Canto de pájaros”-, si bien madurados en la estela del Coppée de *Les Humbles*. El propio François Coppée, con quien Price mantenía cierto contacto epistolar desde La Habana, apadrinó al joven cubano a su llegada a París, corrigió sus primeros versos en francés y lo recomendó al editor Lemierre²⁵⁰. También sabemos que por intercesión de su amigo Julián del Casal, Cornelius Price tuvo la oportunidad de presentarse a otros grandes artistas como el pintor Gustave Moreau.²⁵¹

En 1892, y cuando apenas han transcurrido unos meses de su llegada a la capital, la casa editorial de A. Lemierre publica el primer poemario de Price, *Pour l'amour des vers*, cuya agradecida dedicatoria reza así: “À mon cher maître François Coppée j'offre respectueusement ces premiers vers”. Price, desde su brindis “Au lecteur”, revela su adhesión al arte por el arte -“Je fais de vers pour rien, pour le plaisir”-, si bien en la “Profession de foi” que abre la primera sección del libro confiesa ser la poesía subjetiva de talante amateur la que goza de su predilección. Estamos ante una lírica de tono confesional, colindante con la cursilería, sustentada en el continuo apóstrofe a una

²⁴⁸ *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo I, “Letras mexicanas”, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pp. 102-113.

²⁴⁹ Cf. Ruben Darío, “Augusto de Armas”, *Los raros* (1896).

²⁵⁰ Cf. *Escritos de Aurelia Castillo González*, tomo III, pág. 242.

²⁵¹ Conservamos varias cartas de Casal a Moreau que así lo certifican. En una de ellas, fechada en La Habana, el 5 de marzo de 1892, leemos: “tengo el honor de presentaros al portador de estas breves líneas, el Sr. Edouard Cornelius Price, uno de mis verdaderos amigos y un gran poeta cubano-francés, como el Sr. Heredia, y que hace unos meses se estableció en París. Pronto hará su debut en las letras francesas, bajo la protección del Sr. François Coppée, con un espléndido volumen de versos. (...) Él se ha ofrecido, voluntariamente, a ir en mi nombre a vuestra residencia y a darme noticias de vuestro estado de salud...”. Price, según confirma Casal en otra carta del 19 de agosto de 1892, causó una grata impresión a Moreau: “En cuanto a mi amigo, Cornelius Price, estoy feliz de saber la impresión que os hizo. Lo esperaba de antemano y por esa misma razón fue que me atreví a presentároslo...”. Y en su última misiva al pintor -1 de enero de 1893-, Casal proyecta que se a Price quien traduzca sus versos al francés: “Si no puedo traduciros mis pensamientos, uno de mis amigos, el Sr. Cornelius Price, por ejemplo, os traducirá lo que yo escriba en español”. Cf. Morán, Francisco, “Las cartas de Julián del Casal a Gustave Moreau”, revista digital *Katay*, nº 3-4, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, enlace: <http://www.katatay.com.ar/art/12.html>. Conviene recordar que Casal había dedicado a Price una sección de *Nieve*, “Gruta del ensueño”, a lo que Price correspondió ofreciéndole dos sonetos, “Messire la guerre” y “Ce que j'aime”, imitación este último del precitado “Mis amores” de Casal: “J'aime la nacre, les émaux, les marbres blancs, / les gemmes dans les feux de l'or qui les enchâsse, / l'infini du ciel pur et la mystique châsse, / les regards de la lune et le vol des milans...”.

amada silenciosa, en consonancia con la manera del Coppée de las *Intimités*. Sin embargo, no deja de mostrarse Price un parnasio cabal en varios pasajes del libro. Así, la sección “Amantes antiguos” sigue el modelo de *Les Princesses* de Banville y sus sonetos consagrados a diversas heroínas histórico-legendarias como “Phryné”, “Aspasie”, “Cléopâtre”, “Hérodiade” o “Sappho”²⁵²; mientras que el poema épico-narrativo que cierra la obra, “Édith au cou de cygne”, concuerda en tono, tema, ambientación y versificación con el grueso de los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle²⁵³.

3.1.2 México

3.1.2.1 Justo Sierra y la temprana recepción del Parnaso en México

El que México fuese uno de los primeros países de habla hispana en los que puede constatar la recepción de la poesía parnasiana francesa responde a una serie de hechos coyunturales resumidos por Boyd G. Carter en estos términos: “Fue México el primer país de Hispanoamérica en que tuvo eco la moderna literatura europea de la segunda mitad del siglo XIX, acaso por razones relacionadas con la Intervención francesa y el Imperio de Maximiliano”²⁵⁴. En tal contextura, no es de extrañar la presencia abrumadora de la literatura francesa en la cultura mexicana entre 1863 y 1867, período que abarca la dominación extranjera en el país, y cuyo influjo no desapareció con el fusilamiento del Maximiliano de Habsburgo, sino que habría de perdurar durante las décadas posteriores.

Algunas publicaciones literarias de los años inmediatamente subsiguientes a la invasión francesa como *El Renacimiento* (1869), *El Domingo* (1871-1873), *El Federalista* (1872-1877) o *El Artista* (1874-1875) recogen dicha predilección por las letras francesas, en especial por el romanticismo progresista de Victor Hugo, por el primer Gautier y por

²⁵² La sección está dedicada a Aurelia Castillo de González, “maternelle amie” del poeta que correspondió traduciendo al español “Safo” y dedicándole un soneto, “A mi querido amigo Eduardo Cornelius Price”. Cf. *Escritos de Aurelia Castillo González*, tomo 5, pág. 57-58.

²⁵³ Aún dio a la imprenta E. C. Price *Le Chariot errant* (1900), obra a la cual no hemos tenido acceso y que según nos informa Max Henríquez Ureña se trata de “una obra teatral, poema cómico-bárbaro más para leído que para representado”. Cf. “Poetas cubanos de expresión francesa”, *Revista Iberoamericana*, nº 6 (mayo de 1941), pp. 301-344.

²⁵⁴ Carter, B. G. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, pág. 30.

Coppée²⁵⁵, pero no sería hasta la década de los ochenta cuando comenzó a generalizarse la traducción de poetas parnasianos en México, concretamente en el periódico literario *El Nacional* (1880-1884). Fundado por Gustavo G. Gostowski y dirigido por Gonzalo A. Esteva, *El Nacional*, en cuyas páginas se prestó singular atención a todas las corrientes literarias que llegaban de ultramar, significó un antecedente directo del primer modernismo mexicano. Pese a privilegiar aún la traducción de los románticos europeos -Hugo, Lamartine, Byron...-, allí contabilizamos algunos poemas y prosas de Gautier, de Coppée, de Banville y de Catulle Mendès -del decadentismo y del simbolismo aún no se tiene allí noticia alguna-. En cuanto a la poesía hispánica en sí, *El Nacional* acogió las firmas tanto de los poetas hispánicos consagrados -A. Bello, Roa Bárcena, Núñez de Arce, Camachoamor o Zorrilla- como de aquella juventud que comenzaba a mostrar en sus versos rasgos más novedosos: Manuel Reina y Salvador Rueda de España, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón y Justo Sierra del propio México.

En este punto, obligatorio es que nos detengamos a examinar la importante figura de Justo Sierra (1848-1912) en cuanto respecta a las primeras noticias del parnasianismo francés en el país centroamericano. Pedagogo, jurista, historiador, periodista, político, figura augusta de la cultura mexicana decimonónica, el nombre de Sierra figura en la problemática nómina de los precursores de la literatura moderna en Hispanoamérica²⁵⁶. Romántico a la francesa en su juventud, Sierra comenzó escribiendo ensayos sobre Hugo y Lamartine para *El Renacimiento* (1869), en cuyas páginas citó además, y acaso era la primera vez sucedía en su país, el nombre de Théophile Gautier²⁵⁷. Sus primeros

²⁵⁵ *El Artista* en concreto, en su nº 3 de 1875, publicó un artículo de José Francisco Zamacona dedicado a "Théophile Gautier" y a sus primeras obras. Por su parte, en *El Federalista* se vertió al español, entre románticos europeos -Byron, Schiller, Hugo o Lamartine- al parnasiano François Coppée. Un diario éste que, además, contó con colaboraciones de autores del perfil de Díaz Mirón, Martí, J. Sierra o un Gutiérrez Nájera de 17 años de edad. Cf. Carter, Boyd G. *Las revistas literarias de Hispanoamérica*, pág. 109.

²⁵⁶ Ciertamente que la historiografía y crítica literarias apenas han tenido en cuenta el papel de Justo Sierra en el nacimiento del modernismo hispánico. Arturo Torres Rioseco fue uno de los primeros y escasos estudiosos que señaló tal condición: "En Méjico, antes de Manuel Gutiérrez Nájera, la literatura francesa había ejercido su influencia en la obra de varios escritores, muy especialmente en la de don Justo Sierra, que casi podría ser considerado como uno de los remotos precursores del movimiento modernista, no tanto por su poesía como por su crítica. Sierra dijo a conocer en Méjico a algunos poetas parnasianos franceses, a los cuales imitó en algunos de sus poemas..." *Precursores del Modernismo*, pág. 49. Menos arriesgado en sus juicios, su alumno predilecto, amigo y secretario Luis G. Urbina indicaba todavía que "Victor Hugo es su Dios. En él busca sus inspiraciones..." *Hombres y libros*, pág. 21.

²⁵⁷ La cita se integraba en un artículo, "Vigilia", del 16 de enero de 1869: "Escuchando a aquella voz femenil, que Théophile Gautier hubiera llamado azulada, desaparecían de mi interior muchas de mis locas ideas..." A la aseveración de Alfonso Reyes, "[Sierra] es el primero que cita en México a D'Annunzio y a

poemas románticos aparecieron en *El Domingo* (1871-73), aunque ya por entonces mostraba una comprensión cabal del arte parnasiano del poeta de *Émaux et camées*: en 1874, a lo largo de un ensayo sobre el folletínista Julio Janin, Sierra alaba “el estilo argentino de Théophile Gautier, que sólo es dado a copiar a un buril como el de Froment Meurice o a un pincel como el de Corot...”²⁵⁸.

Durante los primeros años de la década de los ochenta, en el seno del periódico *La Libertad*, Sierra abre el abanico de referencias parnasianas mostrando su admiración por Leconte de Lisle. En su reseña sobre “Literatura francesa. Las conferencias de M. Lejeune” -22 de agosto y 12 de septiembre de 1882-, y a propósito de las últimas corrientes novelísticas, el mexicano nos advierte de una “tendencia exclusivamente objetivista que domina en la literatura contemporánea, en los poetas lo mismo que en los novelistas, en Leconte de Lisle lo mismo que en Flaubert, y acabamos de escribir los dos nombres más grandes del período postromántico...”. Al año siguiente, y esta vez reseñando el drama de Echegaray “Un milagro en Egipto” -27, 28 y 29 de julio de 1883, volvía Sierra a exhibir sus conocimientos sobre poética parnasiana: “Cuando hemos dicho que las tragedias y novelas arqueológicas eran formas de un género falso (...) no quisimos negar que las sombrías y nebulosas civilizaciones que decoraron con su intenso colorido y sus misteriosos ritos la juventud de la humanidad, no puedan proporcionar teas a la poesía; cómo no: toda fuente de emoción estética es una fuente de poesía; lo que creemos es que la forma breve, concisa, rápida y sin comentarios posibles que exige la escena, o el prosaísmo que exige la novela, cuadren bien a esa emoción. En el poema hallaría, quizá, expresión más adecuada: Leconte de Lisle, en Francia, lo ha mostrado a maravilla”.

Es por estas fechas, hacia 1885, cuando comienza a notarse en la poesía del mexicano un relativo giro desde el romanticismo cívico hacia posiciones más acordes con las de sus admirados Gautier y Leconte de Lisle²⁵⁹. La serie de sonetos de tema helenístico

Nietzsche”, debemos sumar, por lo tanto, el nombre de Gautier. Cf. “Justo Sierra y la historia patria”, en *Pasado inmediato -Obras Completas de Alfonso Reyes*, tomo XII, pág. 244-.

²⁵⁸ “Julio Janin”, en *Obras completas*, tomo III: Crítica y artículos literarios. “Nueva Biblioteca Mexicana”. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1948. Desde ahora, y mientras no se explicita lo contrario, todos los textos que transcribimos de Sierra están tomados de esta edición de sus *Obras completas*.

²⁵⁹ Así lo indicaba ya José Luis Martínez en su “Nota preliminar” a las *Poesías* de Justo Sierra: “Abandona entonces casi del todo los temas cívicos y los de circunstancias, para consagrarse a asuntos de mayor pureza lírica. Al mismo tiempo, va mudando la retórica discursiva que había aprendido en Hugo y en Núñez de Arce por una estética más ceñida, plástica y musical, y francamente parnasiana a menudo. La influencia parnasiana puede reconocerse en casi todos los sonetos que escribe a partir de 1886,

Funeral bucólico (1885), o el extenso poem a en cuartetos alejandrinos *Matinal* (1886) bien lo confirman. Baste leer unas estrofas de éste último:

Su lecho vaporoso de gualda y de zafiro
Deja, vestida apenas de tenue luz de aurora,
Y pone el pie, que un beso del sol oriente dora,
Sobre un tapiz espléndido de púrpura de Tyro.

Bella, inviolada y blanca, traspone los rientes
Celajes, y a la tierra que abrasa el flavo estío,
Sus ánforas inclina colmadas de rocío
Que cae desgranado en perlas transparentes.

Perlas que beben trémulas al despertar las flores,
Mientras del glauco Egeo en la argentada espuma,
Sus alas soñolientas moja la tibia bruma
Apenas irisadas de pálidos colores.

(...)

La diosa con el Héspero prendido en la diadema
De la ribera helénica salva los sacros limbos,
Ante ella la violeta su casto incienso quema
Y tiende el verde mirto sus frágiles corimbos...

En 1889, Sierra fundó y dirigió la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* (1889-1890). Orientada a los sectores intelectuales más elitistas, esta revista privilegiaba la crítica literaria y la divulgación científica por encima de la poesía y la traducción, de ahí que fueran los versos de Horacio y Lucrecio, en versiones del propio Sierra, junto a los de poetas menores mexicanos de trasnochado neoclasicismo y posromanticismo los que allí se publicaron mayoritariamente. Pese a contar con la colaboración de varios autores renovadores como Manuel Gutiérrez Nájera y Jesús E. Valenzuela, y pese a los sonetos parnasianos que con el título de “Márgenes de la historia” -“Leónidas”, “Espartaco” y “Jesús”- presentó el propio Sierra, la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* tuvo escasa relevancia en el desarrollo del modernismo mexicano.

Con el paso de los años, Justo Sierra va alternando en sus escritos una posición

inspirados en figuras de la historia antigua y muy cercanos a los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, que tanto admiraba”. Cf. *Obras completas*, tomo I, pág. 229 y ss.

antinómica respecto a su concepción de la poesía y del rol del poeta en la sociedad, reclamando indistintamente una labor humanitaria, un arte por el arte o una expresión que atienda exclusivamente a la introspección del yo lírico, en consonancia con el becquerianismo que asolaba las letras americanas durante el período premodernista. Si nos centramos exclusivamente en su parcial filiación al Parnaso, cabe destacar su prólogo a los *Versos* de Luis G. Urbina (1890), donde, apoyándose en algunos apotegmas de procedencia gauteriana, consideraba que “un poeta es aquel que por medio de la palabra, musicalmente dispuesta, sabe comunicar el placer de lo bello”. Pero sin duda fueron sus contribuciones a la *Revista azul* de Gutiérrez Nájera las que revelan con mayor precisión el papel de divulgador del parnasianismo que Sierra encarnó en su país. Allí publicó sus traducciones de cinco sonetos de *Les Trophées* de José María de Heredia -muy elogiadas por el propio G. Nájera, como en seguida veremos-, junto con un medallón dedicado “A Leconte de Lisle (en la última página de los *Poèmes barbares*)” –nº 15, 12 de agosto de 1894-:

Esplende en tus poemas el mar en que naciste:
Sobre inmutable sombra la luz de un sol sin velo:
Sus olas y ellos copian todo el cristal del cielo
Y un ritmo igual modulan inmensamente triste.

Como diosas Fidias, estrofas esculpiste,
Sublimes arquetipos sin mancha ni modelo,
Y tu alma dolorosa, cual río bajo el hielo,
Bajo la forma diáfana ir a la noche viste.

Preservarán los siglos entre su polvo de oro,
Poeta, el de tus versos, olímpico tesoro.
Así de Milo el polvo guardó a la Venus pura,

Y eterno hará el contorno de mármol de tus rimas
Tu idea, como hace eterna su blancura
La nieve en los perfiles de las celestes cimas.

Sus traducciones de Heredia, acompañadas de algunos sonetos propios -“Márgenes de la historia”: “La agonía de Cleopatra”, “Juana d’Arc” o “Hannibal”- ocuparon un lugar relevante en la célebre *Revista moderna* (1898-1903), lo cual viene a certificar no sólo

el prestigio de Sierra entre la juventud literaria, sino la vigencia de su parnasianismo en el cenit del modernismo mexicano. Su autoridad se hace patente en uno de sus últimos textos literarios, el prólogo a *Peregrinaciones* (1901) de Rubén Darío, que el propio nicaragüense le solicitara. Al hilo de *Prosas profanas*, Sierra nos dejaba unas atractivas apreciaciones sobre la poesía moderna: para él, fueron Leconte de Lisle y los parnasianos, herederos directos de Hugo, los grandes forjadores de la palabra musical y plástica, cuyos “venturosos hallazgos”, los últimos de indiscutible valor en el desarrollo de la poesía francesa, han “dotado a la lírica y la épica francesas de una maravillosa colección de medallas y bajorrelieves imperecederos”. Desde entonces, y con la venida de los decadentes y simbolistas, a los que tilda de “postparnasianos”, la poesía francesa no ha hecho sino malograrse, “esotérica, sólo inteligible para los iniciados. Esto la sentenciaba a muerte; perdido el contacto con el medio social, se desoxigenó y murió entre Verlaine y Mallarmé...”.

3.1.2.2 Manuel Gutiérrez Nájera. La *Revista Azul*

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), primer modernista mexicano *sensu stricto* y uno de los padres de la nueva poesía en lengua española, ha merecido por parte de la crítica, contrariamente a lo que sucede con Justo Sierra, un amplio espacio en los estudios sobre esta controvertida época de nuestras letras. Concretando más, los ecos parnasianos en la obra de Gutiérrez Nájera no sólo no han sido desatendidos, sino que incluso suponen uno de los aspectos con mayor presencia en su bibliografía pasiva. Tan sólo un año había pasado desde la prematura muerte del poeta, cuando ya precisamente Justo Sierra apuntaba unas líneas en esta dirección: “todos los poetas franceses de la moderna, de la nueva y la novísima generación, desde los de la carabela romántica hasta los del último barco, desde Hugo, Lamartine y Musset hasta Richerpin, Rollinat y Verlaine, pasando por Gautier, Baudelaire y Coppée, todos han ido marcando como constelaciones el trazo de la órbita del astro”²⁶⁰. Apenas unos meses después de los juicios de Sierra, el argentino L. Berisso definía a nuestro autor como “un insigne banvillista”²⁶¹. Así, desde bien temprano se asoció el nombre de Gutiérrez Nájera a la poesía parnasiana, una tendencia que continuó a lo largo de todo el siglo XX, si bien en los últimos tiempos la

²⁶⁰ Justo Sierra, “Prólogo” a la primera edición de *Poesía* de Gutiérrez Nájera (1896).

²⁶¹ Cf. “Manuel Gutiérrez Nájera”, *La Biblioteca*, nº de abril de 1897, Buenos Aires.

crítica ha venido relativizando este hecho²⁶².

El primer problema que nos asalta a la hora de abordar la huella de l Parnaso en Manuel Gutiérrez Nájera parte de la propia circunstancia editorial de su obra. En vida, el mexicano tan sólo publicó el volumen de *Cuentos frágiles* (1883), ya que el resto de su obra apareció disperso en periódicos, revistas o diarios personales, y casi siempre firmado con múltiples pseudónimos –“El Duque Job”, “Puck”, “Recamier”...-. Ha sido, pues, póstumamente como se ha recopilado y editado el grueso de los textos de Gutiérrez Nájera, en un cúmulo de ediciones no siempre de fiar²⁶³.

Sí es seguro que Manuel Gutiérrez Nájera nació y vivió en México D. F., ciudad de la cual apenas saldría nunca, que procedía de una familia burguesa y que tuvo una educación esmerada, aprendiendo francés desde niño en un colegio regentado por maestros nativos. A los 16 años, en 1875, Gutiérrez Nájera comenzó a emborronar sus primeras cuartillas con una serie de versos de temática religiosa y hogareña y tono clásico, mas la lectura febril de todo cuanto caía en su mano le fue llevando pronto por otros caminos, desde el neoclasicismo hasta el realismo pasando por el romanticismo más exaltado. En plena adolescencia, tuvo la fortuna de asistir a las clases de Justo Sierra, quien lo puso por vez primera en contacto con los grandes escritores contemporáneos españoles y franceses, entre ellos los Gautier, Banville, Coppée o

²⁶² Durante el siglo XX, los juicios más destacables sobre el parnasianismo de G. Nájera comienzan con aquellos de Julio Cejador y Frauca, que en 1907 no dudaba en denominar al mexicano “el Catulle Mendès de Ultramar, preciosista con dejos de Coppée”. Cf. “Chocano y los poetas de América”, *Cabos sueltos*, pág. 352. A continuación, el argentino E. Díaz Romero nos señalaba que “en Méjico (...) Heredia, Leconte de Lisle y Gautier habían echado raíces. Manuel Gutiérrez Nájera (...) imitó al autor de *Espirita...*”. Cf. “Del arte en América”, *Horas escritas* (1913), pág. 32. Por su parte, el chileno F. Contreras opinaba del mexicano que “délaisant les rimours espagnols, s’adonna à l’étude des romantiques et surtout des parnassiens français, alors à leur apogée. Et s’assimilant le procédé plastique et pittoresque de ses modèles, qu’avait formulé Gautier dans des vers célèbres, il publia une série de poèmes extraordinaires pour l’époque”. Cf. *Les écrivains contemporains de l’Amérique espagnole* (1920), pág. 9. También A. Torres Riosco apoyaba este argumento, escribiendo que Nájera “introduce en nuestra poesía el sentido del color de los parnasianos franceses y el vago misticismo de los primeros simbolistas...”. Cf. *Precursores del Modernismo* (1925), pág. 153. Todavía en 1935, el modernista nicaragüense Santiago Argüello concluía que, junto a Bécquer y Musset, Nájera “aprendió también el salto ágil y alerta de su metro en el lírico trampolín de Teodoro de Banville”. Cf. *Modernismo y modernistas*, tomo I, pág. 197. Uno de los críticos recientes que ha procurado restarle trascendencia a las fuentes parnasianas del poeta mexicano ha sido I. A. Schulman: “Es posible que el peso de la tradición, su temperamento romántico, y la concepción del verso como vehículo de la emoción íntima hayan demorado la incorporación de la estética parnasiana al verso de Nájera”. Cf. *Génesis del modernismo*, pág. 62.

²⁶³ Por nuestra parte, nos hemos ceñido a dos ediciones fundamentales: la primera y clásica *Poesía* de Nájera, ordenada cronológicamente (1896, con prólogo de Justo Sierra); y los dos tomos de *Poesías completas* publicados por la editorial Porrúa (1966), ampliadas, con respecto a la edición anterior, en una treintena de piezas, y ordenadas en este caso temáticamente. En ambas ediciones, los versos de Gutiérrez Nájera aparecen todos fechados, lo cual ha facilitado en gran medida nuestra labor. En cuanto a la prosa, citamos por la edición de *Obras. Crítica literaria I*. Centro de Estudios Literarios. UNAM. México, 1959

Mendès, que muy pronto se dio a imitar. Apenas ha cumplido los diecisiete años cuando la huella de estas lecturas comienza a dejar notarse en una serie de textos como el ensayo “El arte y el materialismo”, publicado en *El Correo Germánico* entre agosto y septiembre de 1876. En la estela de Gautier y su célebre “Préface” a *Mademoiselle de Maupin*, el joven poeta se declara partidario del Arte por el arte, del “santo, el sublime principio de la libertad” y en pugna con el “asqueroso y repugnante positivismo”. Allí mismo se muestra familiarizado ya con *Las flores del mal* de Baudelaire, obra que cita en auxilio de su ideal absoluto: “el arte tiene por objeto la consecución de lo bello”²⁶⁴. Es por aquella época cuando comienzan a aparecer rasgos estilísticos propios del Parnaso en la prosa de Manuel Gutiérrez Nájera. Una muestra de ello es el cuento “Mi inglés”, fechado en 1877, donde podemos leer pasajes como el siguiente:

Figuraos un vestíbulo amplio y bien dispuesto, con pavimento de exquisitos mármoles, y en cuyo centro derramaba perlas cristalinas un grifo colocado en una fuentecilla de alabastro. Pasad por alto los frescos y pinturas que adornan las paredes... Nada hay, ni el más pequeño detalle, que no revele la opulencia y el gusto de Pembroke. En aquel jardín se han reunido, por un esfuerzo poderoso del dinero, los árboles y plantas de más extraños climas... El floripondio de alabastro y el nenúfar de flexible tallo crecen al lado de la camelia aristocrática y del plebeyo nardo...

La lectura de Théophile Gautier salta a la vista en seguida, dados los materiales y recursos de los que el joven Gutiérrez Nájera se sirve en estas sus primeras prosas, de una plasticidad y musicalidad ostentosas. Una anécdota, relatada por un sastre llamado “Señor Candás”, nos remite a este período de aprendizaje gautieriano: cuenta el susodicho sastre que pasando una y otra vez por la tienda de ropas “El puerto de Veracruz”, había observado cómo el mozo de la misma, nuestro Gutiérrez Nájera, “leía siempre, siempre, libros de un señor Gautier, y una vez díjome que ese señor Gautier era un autor muy recomendado en contabilidad y que por eso él lo leía tanto... todavía lo miro escondiéndose para fumar y leer la teneduría de libros de ese señor

²⁶⁴ A pesar de una más que evidente intertextualidad, Gutiérrez Nájera no se referirá explícitamente al prólogo de *Mademoiselle de Maupin* en “El arte y el materialismo”. Sí lo hará más tarde, en una reseña a *Bocetos literarios* de F. J. Gómez Flores publicada en *El Nacional* -año II, n° 210, 5 de noviembre de 1881-. Allí, ocupándose de los malos críticos, el poeta mexicano sentenciaba: “todavía recuerdo con regocijo la enconada mercurial que el más pagano de los estilistas franceses, Teófilo Gautier, enderezó a los críticos en el prólogo de *Mademoiselle de Maupin*”.

Gautier...²⁶⁵.

Son constantes, por aquella época, las referencias al poeta de *Émaux et camées* en los escritos de Gutiérrez Nájera. El 16 de junio de 1878 se publicaba en *La Libertad* su cuento “Pia de Tolomei”, en el que abundan de nuevo las descripciones parnasianas y las referencias a “aquel arte, aquella filigrana, aquella palabra colorida y pletórica de Théophile”. El poeta mexicano se sueña un verdadero parnasiano, al menos en prosa, una prosa confeccionada con retazos de *Salammbô* de Flaubert y de *Italia* y *Le Roman de la momie* de Gautier: “He visitado con Gautier la Italia; no hay uno solo de los museos de Roma que me haya ocultado sus artísticas riquezas; he descendido hasta las catacumbas y me he pavoneado después en los salones del Vaticano (...) Con Flaubert he vivido entre las opulencias de Cartago; con Gautier entre los esplendores del Egipto; el universo todo ha pasado como visión kaleidoscópica a mi vista...”.

En contraste con su prosa, las primeras huellas del Parnaso en la poesía de Gutiérrez Nájera son en un punto posteriores; y en todo caso, no se trata de un parnasianismo forjado en los yunques de Leconte de Lisle: los rasgos de la Escuela que pueden constatar en los versos del poeta mexicano apuntan a la gracia colorista y a la sensualidad de Gautier, Banville, o Mendès, cuando no a la sentimentalidad, rayana a veces en cursilería, de Coppée. De entre las escasas traducciones que Nájera concluyó, podemos espigar, precisamente, tres poemas de Coppée, “La primera” (1880), “A ella” (1880) y “Versos de oro” (1882)²⁶⁶, a los que debe sumarse otro poema de Catulle Mendès, “París, 14 de julio” (1884), si bien en 1881 ya había traducido un cuento de este autor, “La sospecha”²⁶⁷. Es, por lo tanto, el Coppée de *Les Intimités* (1869), *Les Humbles* (1872) o *Le Cahier rouge* (1874), con sus versos de amor a media voz, sus escenas urbanas y sus personajes humildes, el primer parnasiano que Gutiérrez Nájera trata de emular en muchos de sus poemas de la época, y así se deduce de la lectura de algunos como “Cuadro de hogar” (1879), “Lápida” (1880), “Crisálida” (1881), “Pobre y

²⁶⁵ Recogido por Margarita Gutiérrez Nájera, *Reflejo. Biografía anecdótica de Manuel Gutiérrez Nájera*. México, 1960, pp. 23-24. Enlazando con lo anterior, nos relataba el modernista mexicano J. J. Taubert que en una visita a la casa del maestro había leído varios “títulos de libros guardados en pequeños estantes adosados a los muros: Alfredo de Musset, Gautier...”. *Ídem*, pág. 19.

²⁶⁶ “La primera” remite, en versión bastante libre, a “La Première”, de *Le cahier rouge* (1874). En cuanto a “Versos de oro”, que en opinión de Max Henríquez Ureña “mejora el original” -*Breve historia del modernismo*, pág. 73- traduce uno de los poemas más célebres de Coppée, “Ritournelle” -sección “Promenades et intérieurs” de *Les Humbles* (1872)-.

²⁶⁷ “La sospecha” apareció en *El cronista de México*, el 22 de julio de 1881, firmado con el pseudónimo “M. Can-Can”, y se basa en el texto de Mendès “Les roses jaunes” -*Les Folies Amoreuses* (1877)-.

enferma” (1881), “Carta abierta” (1882), “E fimeras” (1882), o “P rólogo” (1883). El *boudoir* galante, apropiado para ambientar un encuentro erótico, tan presente en las poesías de Catulle Mendès, es recreado igualmente por Gutiérrez Nájera en piezas como “Mimí” (1880), “Invitación al amor” (1882), “El primer capítulo” (1883), “Para el álbum de una hermosa” (1884) o “En su alcoba” (1884).

Mayor categoría e influjo en el naciente modernismo tienen aquellas piezas donde asoma la *frivolité* de Banville, su frescura y hedonismo o *bienfaisante*, una premeditada ingenuidad que se avenía muy bien con el espíritu del poeta mejicano. De 1884 data el célebre poema “La duquesa Job”, escrito a la luz diurna de las *Odelettes* del parnasiano francés: “En dulce charla de sobremesa, / mientras devoro fresa tras fresa, / y abajorronca tu perro Bob, / te haré el retrato de la duquesa / que adora a veces al duque Job...”. No menos banvillescós son aquellos poemas breves que desarrollan la temática de las flores -“Para el corpiño” (1887), “Mar que en urnas de corales” (1892) o “La misa de las flores” (1892)-, que bien pudieran haber merecido aquella parodia de Rimbaud, “Ce qu’on dit au poète à propos de fleurs”, dedicada precisamente “A Monsieur Théodore de Banville”. En esta poesía floral de extensión reducida y manifiesto origen parnasiano veía por entonces Manuel Gutiérrez Nájera uno de los rasgos arquetípicos de la modernidad lírica: “breves deben ser los tomos de poesías; así son los que dan a la estampa Sully-Prudhomme, Coppée y casi todos los poetas modernos. Catulle Mendès los publica aún más pequeños: sus colecciones de versos son preciosos ramitos para el ojal”²⁶⁸. Junto a los precitados, otro de los poetas parnasianos a la cabecera de Gutiérrez Nájera fue Louis Bouilhet, cuyos *Festons et Astragales* (1859) se transparentan en algunos poemas del mexicano, tal “Para un menú” (1888). En concreto, los dos últimos versos de dicha pieza, “Dejemos las copas... si queda una gota, / que beba el lacayo las heces de amor!”, mantienen una deuda más que evidente con aquellos que cierran “Vers à une femme” de Bouilhet: “Le banquet est fini quand j’ai vidé ma tasse; / s’il reste encore du vin les lacquais boiront”.

Entre las concesiones más obvias al catálogo parnasiano que salpican la poesía de Gutiérrez Nájera merece mencionarse también el poema “De blanco” (1888), recreación de la “Symphonie en Blanc Majeur” de Gaubert basada en el mismo despliegue monocromo:

²⁶⁸ “Poesías. Nueva serie de Gustavo A. Baz”, *El partido liberal*, 19 de junio de 1887.

¿Qué cosa más blanca que cándido lirio?
 ¿Qué cosa más pura que místico cirio?
 ¿Qué cosa más casta que tierno azahar?
 ¿Qué cosa más virgen que leve neblina?
 ¿Qué cosa más santa que el ara divina
 de gótico altar?

¡De blancas palomas el aire se puebla;
 con túnica blanca, tejida de niebla,
 se envuelve a lo lejos del feudal torreón;
 erguida en el huerto la trémula acacia
 al soplo del viento sacude con gracia
 su níveo pompón!

¿No ves en el monte la nieve que albea?
 La torre muy blanca domina la aldea,
 las tiernas ovejas triscando se van,
 de cisnes intactos el lago se llena,
 columpia su copa la enhiesta azucena,
 y su ánfora inmensa levanta el volcán...²⁶⁹

Tanto comulgaba Gutiérrez Najera en los altares franceses que él mismo fue uno de los primeros en alertar de los posibles perjuicios que ello podría estar causando a la lírica hispánica de la época. Estamos en 1888, año de sus remedos de Gautier y Bouilhet, año de *Azul...* de Darío, y en un texto como “Tristissima nox”, una vez celebrados los nombres de Gautier, Méndès, Rollinat o Rich epin, el poeta mexicano nos alecciona en estos términos: “La poesía francesa es muy coqueta y muy hermosa; cuesta mucho levantarse de su muelle canapé; pero aunque estoy enamorado de ella, debo confesar a usted que nos va a dañar algo su champagne. Bueno es cenar con ella, pero a la mañana

²⁶⁹ La conexión entre “De blanco” y la “Symphonie en Blanc Majeur” fue insinuada por el propio poeta en varios lugares. En su artículo “Tristissima nox” -*El Partido Liberal*, abril de 1888-, Gutiérrez Najera confesaba a Manuel Puga y Alcal: “Me encantan a mí estas oposiciones de colores y, esté usted cierto, al encontrar en mis poesías una gardenia blanca, de que a seguida viene una camelia roja. Quizá por este gusto leo con tanto agrado a los pintores literatos, como el admirable Eugène Fromentin, preocupados siempre en efectos de luz y color. Yo lo hago mal; pero Gautier, nuestro Gautier, lo hacía maravillosamente”. Ya anteriormente había citado los *Émaux et camées* y, en concreto, la “Symphonie en blanc majeur”, en 1882. Y en los “Viajes extraordinarios de sir Job, duque” -*La Libertad*, 28 de diciembre de 1883-, Gutiérrez Najera transcribía de memoria una estrofa del poema gautieriano, lamentando no atreverse a traducirla al español: “Recordáis la “Sinfonía en blanco mayor” de Teófilo Gautier? Siento no traducirla, porque es intraducible...”. Cf. *Obras. Crítica Literaria I*, UNAM, 1959.

siguiente hay que marcharse a oír el canto de las cigarras virgilianas y el murmullo de la fuente de Tibur. El excesivo amor a la frase, a los matices de la palabra, ha dado en Francia esa poesía de los “decadentes” que es como un burbujeo de pantanos. Bebamos una copa de Borgoña con Teodoro de Banville, pero conversemos luego mucho rato con los griegos y latinos, ¡los grandes sobrios! Y diré a usted que tam poco nos haría mal frecuentar el trato con los clásicos españoles...”.

Entre tanta modernidad francesa, preconizar un retorno al clasicismo grecolatino y español podría sonar reaccionario en boca de otro autor que no fuese Gutiérrez Nájera. Porque las “Odas breves”, materialización poética de dicha propuesta, mantienen la frescura y el *charme* modernistas, por más griegos que fueran sus motivos y pese a ciertos resabios retóricos de corte académico. Así, piezas como “Bacante”, “A Dionisos” o “A Lidia” poco tienen en común con los versos cerebrales de los clasicistas hispánicos del tiempo –Menéndez Pelayo, Juan Valera, el mexicano Ipandro Acaico...-, mas enlazan directamente con el helenismo sensual de Gautier –“Odelette Anacréontique”, “Apollonie”, *Bûchers et tombeaux*”, “Les Néréides”...-, de Banville –“La Déesse”, “Idolâtrie”...-, o del Leconte de Lisle de gesto menos austero –“Chant alterné”, “Les Bucoliastes...”²⁷⁰. En este sentido, bien pudiera haber suscripto Gutiérrez Nájera aquel célebre dictamen de Darío, “Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia, porque en Francia, / al eco de las Risas y los Juegos, / su más dulce licor Venus escancia...”. Inútil resulta pretender rastrear aquí ella la imposibilidad del parnasianismo más ortodoxo en la obra de un poeta tan subjetivo, tan romántico en esencia como Nájera. Podría decirse que una composición como “Pax Animae (Después de leer a dos poetas)”, fechada en 1890 y casi una reelaboración de “Les Montreurs” de Leconte de Lisle, supone la excepción que confirma la regla:

¡Ni una palabra de dolor blasfemo!
Sé altivo, sé gallardo en la caída
¡y ve, poeta, con desdén supremo
todas las injusticias de la vida!

²⁷⁰ Respecto a las “Odas breves”, otro modernista mexicano, Francisco A. de Icaza, había caracterizado su helenismo en esta dirección: “Gutiérrez Nájera no es un impasible: su clasicismo no está forjado en frío; a través de los libros es humano. En las *Odas breves* quizá una producción ajena le dio el molde del verso, pero la esencia es suya. Esencia exquisitamente amorosa, con voluptuosidades francamente paganas. (...) En su lira no hay que buscar notas épicas...”. “Poetas modernos de México”, *Nuestro tiempo*, Madrid, enero de 1901.

No busques la constancia en los amores,
No pidas nada eterno a los mortales,
Y haz, artista, con todos tus dolores
Excelsos monumentos sepulcrales.

En mármol blanco tus estatuas labra,
Castas en la actitud, aunque desnudas,
Y que duerma en sus labios la palabra
Y se muestren muy tristes... ¡pero mudas!

(...)

¿Padeces? Busca a la gentil amante,
a la impasible e inmortal belleza...

Es este Gutiérrez Nájera el más cercano al *Parnasse* arquetípico, a Leconte de Lisle y a José María de Heredia. Ya D. M Kress²⁷¹ señaló el posible influjo de “Dies Irae” o “La Maya” de Leconte de Lisle, epítomes de su filosofía pesimista, en algunos escritos del mexicano como “To be” o “Después”, si bien Nájera se deshace del fárrago culturalista parnasiano y presenta además un trasfondo cristiano opuesto al budismo del poeta francés. En este último rasgo, la postura de Gutiérrez Nájera confluye con la del Théodore de Banville de libros como *La Sang de la coupe*, donde asistimos a una cándida reconciliación de la mitología pagana con la noesis cristiana.

Por lo que respecta a la recepción de *Les Trophées* de Heredia en México, cabe señalar que Gutiérrez Nájera fue uno de sus primeros devotos. Apenas se había publicado la obra en Francia cuando ya el mexicano, en una reseña a *Flores de Iris* de M. Larrañaga Portugal –*El Partido Liberal*, 26 de noviembre de 1893-, confesaba haberla “leído y releído”, mostrando además su fervor incondicional para con el arte sonetístico del cubano-francés: “¡Ah, en verdad abruma la impecabilidad de ese poeta! (...) Ningún poeta francés de la época presente, ni Leconte de Lisle, le supera en pulcritud, en limpieza, en atavío imperial: ha escudriñado todos los secretos de la forma; ha vencido todas las dificultades y todas las asperezas del idioma; domina la idea, pulpa la frase, esmalta la imagen; rebusca el vocablo que esculpe, que colora o que canta...”. Al día de cuanto se venía publicando sobre Heredia, Nájera recoge algunas notas encomiásticas de Le maître, Verlaine o el cubano Manuel de la Cruz, para en seguida enjuiciar las

²⁷¹ “The weight of French Parnassian influence in the Modernista Poetry of Manuel Gutiérrez Nájera.” *Revue de littérature comparée* (1937): 555-571.

traducciones de *Les Trophées* que Manuel Larrañaga había incluido en sus *Flores de iris*: “¿Traducir a Heredia en verso castellano...? ¡Qué locura! ¿Hacer sonetos después de Heredia...? ¡Qué temeridad! Y sin embargo, usted tuvo ese arrojo, fue temerario, noble y altamente: la Fortuna prometida a los audaces, le ha premiado. (...) Proceden de Heredia esos sonetos –qué mayor elogio- por la forma policromática y cincelada: son rigurosamente “parnasianos”. ¡Qué collar tan rico!”. Pesa a todo, el artículo se cierra con un serio aviso sobre los peligros de ceñirse a la impasibilidad parnasiana, uno de los dogmas de la Escuela de los que Nájera receló siempre: “Yo me permito aconsejar a usted que a veces guarde una lágrima dentro de irisada gota de rocío”²⁷².

Apenas nueve meses antes de su muerte, Manuel Gutiérrez Nájera, mano a mano con el periodista C. Díaz Dufoo, levantó uno de los hitos del modernismo hispánico, la *Revista Azul* (1894-1896), en la que se dio cabida, junto a autores de la vieja escuela –Núñez de Arce, Balart, Campoamor, Ferrari...- a lo más granado de la nueva literatura escrita en español: S. Rueda, Darío, Martí, Julián del Casal, J. A. Silva, S. Díaz Mirón, S. Chocano, Leopoldo Díaz o Manuel Reina. Nacida en un período de efervescencia y transición, la *Revista azul* encarna todas las dudas del propio Gutiérrez Nájera sobre el devenir literario de la modernidad, oscilante aún entre la expresividad obsoleta del romanticismo y del realismo y las inciertas conquistas del parnasianismo y el decadentismo. Su artículo “La vida artificial” –nº 12, 22 de julio de 1894- condensa certeramente dicha indecisión: “Ya antaño cuando leía alguna novela de los hermanos Goncourt, me decía yo: esto es encantador, hechicero, pero no sé si lo gusto con los ojos o con los oídos (...). Jorge Sand hablaba en francés. Esos señores hablan una lengua más bonita... Leo los versos de Verlaine, y me pregunto, ¿qué he leído? No son versos, unos no tienen rima, otros no tienen metro... Leo deleitosamente las poesías de Catulle Mendès. ¡Qué encajes de aire! ¡Qué filigranas de sonidos! ¡Qué sinfonías de color! Pero ¿qué dicen?”.

Pese a todo, su sitio estaba entre los modernos, y a aquellos críticos conservadores, españoles en su mayoría, que acusaban a la *Revista azul* de “afrancesamiento” y de

²⁷² Lamentablemente, nos ha sido imposible consultar e jemplar alguno de *Flores de iris*, editado por Eduardo Velásquez en México aquel año de 1893. Según se desprende de la reseña de G. Nájera, la obra constaba de poemas propios y algunas traducciones de Heredia, entre las que se menciona “Los conquistadores”. En cuanto a aquello de que Nájera hubiera “leído y releído” el sonetario de Heredia tan sólo unos meses después de su edición, parece exagerado en vistas a lo que relataba su propia hija Margarita: “Conservamos también el último libro que leyó, *Les Trophées* de Heredia, hasta la página sellada que ya no cortó su plegadera de marfil...”. Recogido por Ernesto Mejía Sánchez en su edición de Gutiérrez Nájera, M. *Obras. Crítica literaria I*, UNAM, 1959, pág. 504.

“menospreciar la literatura española”, Gutiérrez Nájera plantaba cara alegando la importancia radical de “El cruzamiento en literatura”, según rotula un ensayo publicado en el nº 19, 9 de septiembre de 1894. Sin perjuicio alguno, el director de la revista defendía que la poesía francesa era “la más sugestiva, la más abundante, la más de hoy”, y resaltaba, dada la “innegable decadencia de la poesía lírica española”, que también seguían los modelos franceses autores peninsulares como Salvador Rueda, “genialidad poética de mucho brillo”. Las causas de aquella decadencia las achaca Nájera a una “falta de cruzamiento” y “aversión a lo extranjero”: “En España perdería su tiempo el que anduviera buscando, con linterna o sin ella, poetas en quienes aliente el alma de Musset, o que rindan culto al ideal de Leconte de Lisle, al de Gautier, al de Sully-Prudhomme; o que revelen haber leído a Leopardi...”. Romántico, parnasiano o decadente, la lectura de cualquier poeta extranjero significaba para Gutiérrez Nájera un enriquecimiento primordial, sin el cual todo poeta en lengua española vería pronto condenado a la parálisis y a la zafiedad. De ahí el lugar preeminente que ocuparon las traducciones de poetas extranjeros en la *Revista azul*, desde Horacio o Lucrecio hasta Carducci o D’Annunzio, pasando por los Goethe, Heine, Shelley o Victor Hugo. Y por encima de todos, los parnasianos, cuya presencia es abrumadora en la revista, en claro contraste con la ausencia de poetas afines al decadentismo y al simbolismo: apenas un par de poemas de Richepin y sólo “Mística” de Verlaine vieron allí la luz.

Si comenzamos por los maestros del Parnaso, de Gautier aparecieron dos poemas, un relato y un artículo del codirector Carlos Díaz Dufoo, “De sobremesa” -24 de febrero de 1895-, donde se reseña la nueva edición “sensibilizada y sutil” que acaba de publicar la editorial Charpentier de los *Esmaltes y Camafleos*. A Leconte de Lisle, por su parte, el propio Gutiérrez Nájera dedicó sendos artículos: “Leconte de Lisle” -29 de julio de 1894-, en el que se anuncia la muerte del poeta, y un panegírico de su poesía, “Leconte de Lisle” -12 de agosto de 1894-, a lo que debe sumarse el medallón de Justo Sierra que hemos copiado más arriba. También se transcribieron varios de los poemas de Leconte, cuatro en su francés original y otros dos traducidos al español. En cuanto a Baudelaire, la *Revista azul* presentó tres prosas y unas de tema variado y cinco poemas, tanto en prosa como en verso, aparte de un ensayo, “Baudelaire”, traducción del que Banville le dedicara al poeta de *Les Fleurs du mal* a propósito de un retrato de E. Deroy.

Cuando nos ocupábamos de la figura de Justo Sierra, ya hicimos mención a la serie de cinco sonetos de *Les Trophées* que el viejo maestro tradujo para la revista de Gutiérrez

Nájera, quien se los agradeció con un extenso artículo, “Jo sé María de Heredia. Justo Sierra” –nº 8, 24 de junio de 1894-, donde los elogia sobremanera y equipara la maestría lírica de uno y otro. Aparte de las traducciones de Sierra, también publicó la *Revista azul* uno de los sonetos heredianos en su francés original, “Suivan t P etrarque”. No inferior atención se prestó al resto de poetas de la Escuela parnasiana, tanto a Coppée –una crónica, tres poemas y cinco relatos-, como a Catulle Mendès –once relatos y tres poemas en prosa-, sin olvidarnos de Sully-Prudhomme –dos poemas- ni de otros autores de menor renombre como Armand Silvestre –una prosa lírica- o H. Cazalis, “Jean Lahor” –tres poemas-. Si a tal cúmulo de traducciones añadimos los poemas parnasianos que publicaron allí escritores en lengua española como Justo Sierra, Leopoldo Díaz, Rubén Darío, Salvador Rueda, Andrés A. Mata o Vicente Acosta, hemos de concluir afirmando que, dentro del sincretismo modernista de la *Revista azul*, fue sin duda el parnasianismo o la corriente lírica dominante durante sus dos escasos años de vida.

Según hemos venido comprobando hasta aquí, resulta indudable la importancia para la recepción del parnasianismo en México de una figura como la de Manuel Gutiérrez Nájera, un poeta que, sin embargo, se mantuvo en la mayor parte de su obra fiel siempre al lirismo subjetivo de tradición romántica. Como buen modernista, tuvo la capacidad de vislumbrar cuán valioso era el aporte parnasiano a la ineludible diacronía de la poesía moderna, y no dudó en asimilar en sus versos aquello que consideró oportuno en este sentido. En cuanto la ocasión se le presentaba, sin embargo, jamás dudaría de quiénes habían sido los grandes creadores de la poesía decimonónica, aquellos que aún marcaban, para él, el rumbo de misma: “¿No agoniza aquí y allá, como una pobre tísica, la poesía? ¿Qué gran poeta nuevo ha surgido en Francia? Diríase que todos los poetas franceses están pobres, porque Víctor Hugo gastó mucha poesía. Leconte de Lisle pone en verso francés la poesía helénica. Coppée versifica admirablemente la vida moderna. Pero, ¿el quejido tierno de Musset? ¿la serenata de Lamartine? ¿la regocijada canción de Béranger? ¡No hay Béranger, ni hay Musset, ni hay Lamartine! ¡Cada día hay más poetas que hacen versos bonitos y atildados y pulcros, pero hay menos poetas!”²⁷³.

²⁷³ “Poetas menores”, recogido por B. G. Carter en *Divagaciones y fantasías: Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*, pág. 125. Cf. J. I. Gutiérrez, “La vertiente romántica en la obra de Manuel Gutiérrez Nájera: su poesía”. *Literatura mexicana* (UNAM), Vol. 3, nº 2 (1992) 305-338.

3.1.2.3 Salvador Díaz Mirón, entre Hugo y Leconte de Lisle

Controvertido en sus facetas de poeta, periodista y político, Salvador Díaz Mirón (1853-1928) legó al modernismo una obra lírica grandilocuente como su propia persona, forjada con los elementos más ostentosos del romanticismo cívico de Víctor Hugo y, en menor medida, del parnasianismo solemne de Leconte de Lisle. El entusiasmo de una voz tan particular como la suya, a veces desmesurada, impresionó en gran medida a no pocos poetas del modernismo americano, y no precisamente los mayores: J. Santos Chocano, los argentinos L. Díaz y L. Lugones, o el mismísimo Rubén Darío, que le dedicó un medallón a su medida en la segunda edición de *Azul...* (1890): “Tu cuarteto es cuadriga de águilas bravas / que aman las tempestades, los Oceanos; / las pesadas tizonas, las férreas clavos, / son las armas forjadas para tus manos...”.

Poesía de transición entre el romanticismo y el modernismo la suya, y pese a la peculiaridad del fuerte trazo que imprimió a todo cuanto salió de su pluma, no puede decirse sin embargo que Díaz Mirón fuese un poeta monolítico, encadenado a una sola manera, pues su concepción de la lírica fue evolucionando, si bien livianamente, a lo largo del tiempo. De ahí los debates que ha suscitado entre la crítica, dividida entre quienes ven en él a un anunciador de la poesía nueva en su vertiente parnasiana, y quienes lo señalan como un continuador brillante, algo anacrónico, del más puro romanticismo²⁷⁴.

²⁷⁴ Entre los juicios más relevantes respecto a esta dimensión de Díaz Mirón, cabe destacar en primer lugar los del venezolano R. Blanco Fombona, quien reconocía cierta filiación con el parnasianismo en la obra del mexicano, aunque circunscrita a lo formal: “Algo hay del modernismo –en su variedad parnasiana– en la nueva factura de Díaz Mirón. Drama cruel. De todas las escuelas, la más ajena al genio volcánico de este másculo poeta sería el Parnaso gélido, mármoleo, impersonal. Por fortuna, Díaz Mirón resulta demasiado rebelde para echar sobre sus hombros librea alguna, por dorada que sea. Díaz Mirón no podía anularse y no se anuló. Del parnasianismo toma sólo el ideal de perfección”. En julio de 1928, poco después de su muerte, apareció en la revista *Contemporáneos* de México un artículo sobre Díaz Mirón cuyo autor, si no citar la fuente, transcribía las palabras de Blanco-Fombona, proponiendo además el nombre de Gautier entre las fuentes fundamentales del mexicano. La respuesta de Blanco-Fombona no tiene desperdicio: “El cronista de *Contemporáneos* añade –esta vez por su cuenta– que Díaz Mirón imita a Gautier. No es exacto. Y que Díaz Mirón cultivó, como Gautier, y siguiéndolo, el arte por el arte. Tampoco es exacto. Jamás Mirón se masturbó detrás de las puertas ni detrás del tabernáculo. La verdad es lo contrario: cada cópula, un hijo”. Cf. *El modernismo y los poetas modernistas* (1929), pp. 62-64. En la misma línea que B. Fombona, recientemente Celia Miranda Cárabes ha considerado a Díaz Mirón “parnasiano por su rigor poético y romántico por su violencia expresiva” *Índice de la Revista Nacional de Letras y Ciencias* (1889-1890), pág. 26, UNAM, 1980-, al igual que A. Méndez Plancarte en su magnífico trabajo *Díaz Mirón, poeta y artífice* –pág. 13–: “Duro esplendor temático, en magnificencia serena... Tal, su parnasianismo, al que nada obsta –igual que en Gautier, y hasta en Heredia o Leconte, aunque les pesara– su esencial romántico eterno, levemente amordazado y agazapado en el corazón”. Por su parte, y en el extremo contrario, Federico de Onís, negaba cualquier cualidad parnasiana o modernista

La obra de Díaz Mirón se divide en tres etapas relativamente bien delimitadas. La primera consta de cuanto escribió entre 1874, fecha de sus primeras composiciones, y 1892, cuando el poeta fue encarcelado por asesinato. Inmerso en el alto romanticismo, humanitario y atronador, Díaz Mirón fragua por entonces su poesía en la forja de sus idolatrados Víctor Hugo, Lord Byron o Núñez de Arce. Sin embargo, hemos de resaltar en las últimas piezas escritas en esta primera época un voluntarioso ceñimiento a la concisión expresiva y a la orfebrería léxica parnasianas, así como cierta indagación en los motivos privilegiados por la Escuela. El poema de tema helenístico “Boedromion” (1888), inspirado, según nos indicaba ya A. Méndez Plancarte²⁷⁵, en la traducción francesa de *Hésiode* de Leconte de Lisle, o este brillante retrato de “Cleopatra” (1889) delatan claramente la lectura de los poetas del *Parnasse contemporain*:

La vi tendida de espaldas
entre púrpura revuelta.
Estaba toda desnuda,
aspirando humo de esencias
en largo tubo, escarchado
de diamantes y de perlas.

Sobre la siniestra mano
apoyada la cabeza;
y como un ojo de tigre,
un ópalo daba en ella
vislumbres de fuego y sangre
el oro de su ancha trenza.

Tenía un pie sobre el otro
y los dos como azucenas;
y cerca de los tobillos
argollas de finas piedras,
y en el vientre un denso triángulo
de rizada y rubia seda.

En un brazo se torcía

en la obra de Díaz Mirón: “Su poesía ni es parnasiana ni es modernista, aunque tiene puntos de aparente semejanza con ellas. Su perfección es limia y es retórica”. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, pág. 55.

²⁷⁵ *Op. cit*, pág. 40

como cinta de centellas,
un áspid de filigrana
salpicado de turquesas,
con dos carbunclos por ojos
y un dardo de oro en la lengua...

Cuatro años pasó en la cárcel Salvador Díaz Mirón, entre 1892 y 1896, durante los cuales columbra la nueva dirección que había de seguir desde allí su poesía, y que quedará plasmada definitivamente en su obra maestra, el poemario *Lascas* (1901). El propio poeta se apresura en el prólogo a renegar de toda su producción anterior: “Esta colección de versos constituye, por hoy, mi único libro *auténtico*”, un libro cimentado en un anhelo casi enfermizo de severidad formal y plasticidad pura. Pareciera que el mexicano hubiese proyectado sobre su poesía a aquella experiencia de contención emocional y estrechez espacial experimentada en su celda, y que la única lectura de la que hubiera dispuesto fuese el *Petit traité de poésie française* de Banville. A propósito de la rima, por ejemplo, Díaz Mirón defiende una riqueza y versatilidad en la que deben adecuarse siempre “voces semejantes como sonido y diferentes como sentido”, eludiendo cualquier dupla de palabras de la misma categoría gramatical, secundando así, a rajatabla, aquellos preceptos que Banville preconizase en su tratado: “Votre rime sera riche et elle sera variée! C’est-à-dire que vous ferez rimer ensemble, autant qu’il se pourra, des mots très-semblables entre eux comme SON, et très-différents entre eux comme SENS. Tâchez d’accoupler le moins possible un substantif avec un substantif, un verbe avec un verbe, un adjectif avec un adjectif...”²⁷⁶. Llevando más lejos aún la severidad del maestro parnasiano, Díaz Mirón escribió algunos poemas, como “Los peregrinos”, en los que ensaya una disposición acentual radicalmente innovadora, según la cual las vocales tónicas de un mismo verso no podían repetirse nunca²⁷⁷.

²⁷⁶ Banville, Th. de., *Petit traité de poésie française*, ed. cit., pág. 75.

²⁷⁷ A. Méndez Placarte lo denomina acertadamente “verso heterotónico”, la última frontera del perfeccionismo formal del mexicano. *Op. cit.*, pág. 13. En estrecha relación con esta inclinación parnasiana del nuevo Díaz Mirón, no deja de resultar significativa la mala prensa que tuvo *Lascas* en los círculos literarios más conservadores de la España de su tiempo. Si el poeta había cosechado en nuestro país un relativo éxito cuando se mostraba romántico, declamatorio, cívico, a la manera de Hugo y Núñez de Arce, la revista satírica y antimodernista de Madrid *Gedeón* -14 de agosto de 1901- no dejó pasar la oportunidad de cebarse entonces contra Díaz Mirón de pretensiones innovadoras: “¡Ha caído un sinsonte! Se trata del conocido poeta mejicano Salvador Díaz Mirón, a quien todos, y Valera el primero, naturalmente, alabábamos cuando escribía buenos versos (...). Por dentro, el libro de Díaz Mirón es tan curso y rebuscado como su título. Se llama *Lascas*, que, por si ustedes lo ignoran, significa chinarras, pedacitos de piedra partida, almendrillas, ripios en suma”.

Desde la primera página del libro, “A mis versos”, la obsesión formal asoma en toda una serie de piezas metapoéticas centradas en su mayoría en la labor versificadora, en la factura ideal de una expresión cuyo sonido ha de asemejarse a “lascas de piedras de simas”. En plena consonancia con las aspiraciones parnasianas, asistimos a una revalorización plena de la servidumbre plástica del verso: “Forma es fondo; y el fausto seduce / si no agranda y también poco reduce. / Que un estilo no huelgue ni falte, / ¡por hincar en un yerro un esmalte! / que la veste resulte ceñida / al rigor de la estrecha medida, / a unque muestre, por gala o decoro, / opulencias de raso y de oro”, canta el poeta en la “Epístola joco-seria al editor de *Lascas*”.

Otros rasgos que acercan *Lascas* al parnasianismo se coligen de aquellas pinturas objetivas de un fragmento de la realidad –“Pinceladas”, “Entre dos lentes (En un establecimiento fotográfico)”-, del madrigal galante y sensual –“Pepilla”, “Vigilia y sueño”, “La canción del paje”, “Canción medieval”, “A la señorita Sofía Martínez”-, o de la recreación de la historia fundada según el modelo de *Les Trophées* –“El predestinado”-. Pese a todo, no se trata, de ninguna manera, de un libro que pudiéramos adscribir a la ortodoxia parnasiana. El yo lírico retumba de forma constante a lo largo y ancho del poemario, iniciando prácticamente cada poema en una suerte de umbral ególatra que condiciona todo el desarrollo posterior. A ello hay que añadir algunos otros resabios románticos, como la excesiva propeñsión a lo luctuoso –“Cintas de sol”, “El muerto”, “Ejemplo”, “Lance”- una trasnochada moralina al abordar lo femenino –“Ati”, “A ella”, “Avernus”-, y sobre todo la pervivencia del humanitarismo hugoniano –“Excelsior”, “Duelo”, “Ecce homo”, “La oración del preso”, “Audacia”-.

La última etapa lírica de Salvador Díaz Mirón se compone de aquellos poemas sueltos escritos desde la publicación de *Lascas* hasta su muerte, en 1928, donde el mexicano, por lo demás, retoma una concepción del poeta y de la poesía puramente romántica en su misión prometeica. Con algunas excepciones –Hugo, Byron, Carducci...-, Díaz Mirón fue parco en citas, alusiones y epígrafes, y en ningún momento, hasta donde hemos podido indagar, salió de su pluma el nombre de parnasiano alguno. Ello no significa que desconociera a los poetas de la Escuela, pues según recoge Méndez Plancarte²⁷⁸, el mexicano dejó a su muerte una considerable biblioteca en la se hallaban ejemplares de *Les fleurs du mal*, *Poèmes saturniens* o *Poèmes barbares*. En cualquier caso, y más allá de la esgrima parnasiana en la que Díaz Mirón gustó a veces de

²⁷⁸ Vid. *Op. cit.*, pág. 128

ejercitarse, su obra se cerraba tal como se había abierto, retumbando en bronce grabado con las palabras románticas por antonomasia: “libertad”, “hombre”, “yo”.

3.1.2.4 Un romántico rezagado: Luis G. Urbina

Si Salvador Díaz Mirón prolonga en la poesía mexicana modernista la tradición romántica de signo humanitario, Luis Gonzaga Urbina (1864-1934) hizo lo propio con el romanticismo más intimista, tras la este la de Gustavo Adolfo Bécquer. Periodista y pedagogo, como Justo Sierra, de quien fuese secretario y alumno predilecto, Urbina se consideró en todo momento un poeta en tierra de nadie, más allá del romanticismo y más acá del modernismo: “Los modernistas no me reputan como suyo porque me consideran romántico; los románticos no me tienen como suyo, porque me encuentran modernista...”²⁷⁹. Su primer poemario, *Versos* (1890), librito juvenil de corte becqueriano, anticipa cuanto será toda la obra futura del poeta.

Pese a todo, Urbina no pudo sustraerse a las poéticas que salpimentaron el naciente modernismo hispanoamericano, y, aunque aislados, pueden señalarse en su obra algunos ejercicios de evidente marca parnasiana. Su estrecha relación con poetas como Sierra y Manuel Gutiérrez Nájera –en cuya *Revista azul* colaboró-, lo pusieron pronto en contacto con cuanta novedad francesa arribaba a las costas de su país, y en concreto, con la poesía del *Parnasse contemporain*. Por otra parte, Urbina fue por aquellos años el director principal de la revista *El Mundo* (1894-1914), semanario ilustrado fundado por Rafael Reyes Spíndola, donde colaboraron las grandes firmas tanto de la generación realista como modernista –Clarín, Campoamor, Núñez de Arce, Pardo Bazán, Justo Sierra, Gutiérrez Nájera, Darío, Jaime Freyre, Lugones, Nervo, L. Díaz...-, y que además cedió su espacio a la traducción de los más célebres poetas europeos del siglo, desde el romanticismo a Baudelaire, pasando por algún parnasiano como Coppée.

Urbina, sin embargo, no se prodigó en exceso durante los años fundacionales del modernismo mexicano, y así el conjunto de sus libros es de publicación tardía. *Ingenuas* (1902), colección de “Viejos romanticismos”, según reza el grueso de su sección principal, acumula una serie de valsos íntimos, trazados al compás del piano Chopin, de las golondrinas de Bécquer y a rachas, del organillo callejero del Coppée de *Les*

²⁷⁹ Cf. Gullón, R., *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Alianza Editorial, 2002. Antonio Castro Leal, en el prólogo a su edición de las *Obras completas* de Urbina, lo juzgaba en términos muy similares: “Dentro del modernismo, Urbina representa la persistencia de la nota romántica. Si –según la fórmula de Justo Sierra- Gutiérrez Nájera es “la flor de otoño del romanticismo mexicano”, se puede decir que Urbina prolongó ese otoño hasta el primer tercio de nuestro siglo...”.

Humbles, cuyo eco resuena en piezas como “En memoria de mi perro Baudelaire”, que nada debe al poeta de *Las flores del mal*. *Puestas de sol* (1910) presenta el mismo tono crepuscular, renovado ahora con la huella simbolista de los poetas españoles –Juan Ramón Jiménez sobre todo–, y con alguna que otra tentativa parnasiana, incrustada en las secciones “El poema del lago” y “Trípticos”. Un soneto como “El baño del Centauro” viene a confirmarnos que ni siquiera Luis G. Urbina pudo escapar a esa atracción por *Les Trophées* de Heredia tan común a la mayoría de los modernistas americanos:

Chasquea el agua y salta el cristal hecho astillas,
y él se hunde; y sólo flotan, del potro encabritado
la escultural cabeza de crines amarillas
y el torso del jinete, moreno y musculado.

Remuévense las ondas mordiendo las orillas,
con estremecimiento convulso y agitado,
y el animal y el hombre comienzan un airado
combate, en actitudes heroicas y sencillas.

Una risueña ninfa de carne roja y dura,
cabello lacio y rostro primitivo, se baña;
las aguas, como un cingulo, le ciñen la cintura;

y ella ve sin pudores... y le palpita el seno
con el afán de darse, voluptuosa y huraña,
a las rudas caricias del Centauro moreno.

Análogos guiños al Parnaso pueden reseñarse en algunos de los libros que irá editando sucesivamente el poeta mexicano. En 1914 publica Urbina una *Antología romántica (1887-1914)* de su obra y un nuevo poemario, *Lámparas en agonía*, cuyo “Pórtico antiguo” recrea las doctrinas de “L’Art” de Gautier: “Labra, Fantasía, tu verso divino / Con una paciencia de benedictino. / Acero es el arte; oro, la palabra. / Labra, Fantasía, labra, labra, labra...”. Otros ecos gauterianos recoge, por su parte, *El glosario de la vida vulgar* (1916), donde hallamos, entre hojas caídas del árbol romántico, algunas postales y acuarelas marinas, una de ellas intitulada “Alborada en blanco menor”. Todo eco relevante de la Escuela ha desaparecido, finalmente, de *El corazón juglar* (1920), *Los*

últimos pájaros (1924), y los póstumos *El cancionero de la noche serena* (1941) y *Retratos líricos* (1946).

3.1.3 Puerto Rico

3.1.3.1 *Las huríes blancas* de José de Jesús Domínguez, primera manifestación modernista en Puerto Rico

Durante mucho tiempo olvidado, la crítica de las últimas décadas ha dado en considerar a José de Jesús Domínguez (1843-1898) uno de los pioneros del modernismo poético en lengua española, en gran parte gracias a la revisión a la que ha sido sometido su poemario *Las huríes blancas* (1886), obra de innegable influjo parnasiano²⁸⁰. Siendo muy joven, Domínguez había partido a París para realizar estudios de medicina, y allí vivió en persona la eclosión del primer *Parnasse contemporain*, por cuyos autores sintió temprana fascinación. En 1870 regresó a su Puerto Rico natal para ejercer el oficio de galeno, si bien en el ámbito en el que pronto destacaría fue en el de la lírica. En 1879 sorprende a la crítica de su país con la publicación, bajo el pseudónimo de “Gerardo Alcides”, de un tomo de *Poesías puramente románticas*, para cuatro años después repetir éxito con una serie de *Odas elegíacas* (1883) de corte neoclásico.

Será con su tercer y último poemario, el citado *Las huríes blancas* (1886) que José de Jesús Domínguez se decidirá a poner en práctica en la poesía de su país todas las novedades que había catado durante sus años parisinos. La obra está formada por una única composición homónima, “Las huríes blancas”, de amplia extensión -ochocientos dieciséis versos, distribuidos en doscientas dos estrofas-, en la cual, y siguiendo los modelos narrativos del Hugo de *La Légende des siècles* y de muchos *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, Domínguez hilvana la historia de un poeta, “Osmalín”, que en su torre de marfil vive únicamente para la contemplación de la Belleza:

Osmalín, el poeta de Bizancio
Cuyas romas de oro se han perdido,
No pudiendo luchar con el cansancio
Arrojaba la pluma ya rendido.

La sala donde, libre de cuidados,

²⁸⁰ Cf. Losada, Ana María. “Un precursor del Modernismo en Puerto Rico: José de Jesús Domínguez”. *Asonante*, vol. III, San Juan de Puerto Rico, n° 1, enero-marzo de 1947. pp. 67-74.

Cincelaba un altar a la Poesía
Con sus arcos, dibujos y calados,
Albergue de las hadas parecía...

Con el pretexto de narrar la historia de Osmalín, Domínguez ensaya toda una serie de mecanismos compositivos propios del canon parnasiano. En lo formal, la rima rica y el léxico selecto confluyen en versos y estrofas que alternan modelos métricos tradicionales con algunas innovaciones, v. gr., el empleo del soneto octosilábico. Esto, sumado a la pura recreación plástica de una ambientación idealizada y exótica convierte a esta pieza en un brillante antecedente del primer modernismo parnasiano. Las escenas, trazadas mediante rotundos contornos arquitectónicos y escultóricos, y envueltas en suntuoso cromatismo, amparan la exaltación sensorial y sensual de la belleza femenina, propósito exclusivo del poema:

Ve un palacio magnífico, no lejos,
De forma sin rival y tan brillante
Que parece de luz y de reflejos,
De roca de cristal o de diamante.

Está la construcción que le arrebató,
Para más embeleso de la vista,
Circuida por bella columnata
Que despide fulgores de amatista.

Y súbese al magnífico palacio
Que surge como mágico tesoro,
Por ancha galería de topacio
Que fenece en un pórtico de oro.

(...)

Hay lomas y colinas esmaltadas;
Lindos parques, poéticos retiros,
Y pájaros que cruzan en bandadas
Sacudiendo granates y zafiros.

Hay umbrías de hermosos caneleros;
Espesuras de pinos y de encinas;
Breves selvas de almendros y claveros;
Bosquecillos de sándalos y quinas...

3.1.3.2 Manuel Elzaburu y la *Revista Puertorriqueña*. La recepción de Gautier

La figura de Manuel Elzaburu Vizcarrondo (1851-1892) destaca, más que por su obra literaria, escasa e irrelevante, por su papel de agitador intelectual, entre cuyos méritos destaca el haber introducido en su país la poesía de Théophile Gautier. Tras su paso por la Universidad Central de Madrid entre 1867 y 1873, Manuel Elzaburu regresó a su isla natal para fundar, a imagen y semejanza del madrileño, el Ateneo de Puerto Rico en 1876, la institución cultural más importante de la época.

Varios años después dio vida junto al poeta José Gautier Benítez a la *Revista Puertorriqueña* (1887-1893), publicación oficial del Ateneo. Dirigida en su etapa central por Manuel Fernández Juncos, se trata ésta de una de las revistas de mayor relevancia de cuantas se editaron en la América de su tiempo —contó con la colaboración de escritores de la talla de Clarín, Pardo Bazán, Pérez Galdós, Valera, Gutiérrez Najera, R. Darío o S. Rueda—, y sirvió de gran órgano de recepción de la literatura francesa en Puerto Rico gracias a su sección “Letras y artes en París”. Allí se tradujo, menciono aparte de poetas como Hugo, Lamartine o Richepin, un considerable número de textos procedentes de los *Émaux et camées* de Gautier, en versiones firmadas por Manuel Elzaburu principalmente y por otros autores como P. C. Timothée. Otros parnasianos como Heredia, Banville, Sully-Prudhomme o Coppée —de quien se encargó el propio director M. Juncos— también tuvieron un hueco en la revista²⁸¹. Las traducciones gauterianas de Elzaburu tuvieron gran difusión y fueron elogiadas nada menos que por Marcelino Menéndez Pelayo: “A penas conozco versos suyos originales, pero dejó muy lindas traducciones de poetas franceses modernos, especialmente Teófilo Gautier (...), y quien conozca el extraño y sutil artificio de los versos originales, no dejará de dar a estos esfuerzos el debido precio”²⁸².

²⁸¹ Manuel Fernández Juncos (1846-1929) había nacido en Ribadesella, Asturias, pero a los 11 años se trasladó a Puerto Rico con su familia en busca de fortuna. Periodista y pedagogo, destacó entre los intelectuales de la isla como escritor costumbrista —*El buscapié* (1882), *Costumbres y tradiciones* (1883), *Semblanzas puertorriqueñas* (1888)—. Autor de la letra de *La Borinqueña*, himno nacional de Puerto Rico, y de algunas canciones escolares, la única traducción de su pluma que hemos podido localizar es el poema de Coppée “El padre”, publicado en primer lugar en su *Revista Puertorriqueña* y posteriormente en el diario madrileño *La Época*.

²⁸² *Historia de la poesía hispanoamericana*, tomo I, Madrid, 1911, pág. 349. Aparte de la *Revista Puertorriqueña*, Elzaburu tradujo a Gautier para otras publicaciones como *Almanaque. Aguinaldo de la Isla de Puerto Rico*, y también dejó una serie de versiones inéditas, recogidas por Luis Hernández Aquino en su edición de las *Prosas, poemas y conferencias* de Elzaburu (1971).

3.1.4 Nicaragua

3.1.4.1 El aprendizaje de Rubén Darío en Nicaragua y la tutela de Modesto Barrios

El gran mito de Rubén Darío (1867-1916), el prodigio absoluto de la poesía española contemporánea, comenzó a fraguarse desde la más tierna infancia del hombre, allá en su Nicaragua natal, cuando apenas sabía hablar y ya asombraba a sus maestros y conciudadanos declamando versos de una corrección impropia para su edad. Sus estudios primarios los llevó a cabo en la escuela pública del licenciado Felipe Ibarra, entre 1874 y 1878, año en que pasó a formarse con los jesuitas, quienes le descubrieron y supieron transmitirle la veneración por la lírica española de los Siglos de Oro.

Con catorce años, en 1881, recibió las primeras nociones de lenguas y literaturas extranjeras a cargo de su profesor y mentor Modesto Barrios, una de las figuras capitales en su primer aprendizaje poético. Alentado por el maestro, Darío comienza a pergeñar sus primeros versos, fechados entre 1880 y 1882, unos versos naturalmente adolescentes que denuncian a primera vista sus lecturas e influencias, la mayoría españolas: Quintana, Espronceda, Zorrilla, Núñez de Arce, algún premodernista como Manuel Reina.

De aquellas primeras piezas cabe destacar una manifiesta propensión a privilegiar los componentes plásticos y sensoriales y la temática orientalista y erótica. Sin duda, esta proclividad respondía a la fascinación por las *Leyendas* de Zorrilla y por un alumno del vallisoletano como Manuel Reina, cuyos *Andantes y alegros* (1877) y *Cromos y acuarelas* (1878) se incardinaban en la tradición del romántico pintoresco, antecedente directo del denominado “colorismo andaluz”. Con posiciones como “Las tres” (1881) o esta “Serenata” (1882) exhiben una serie de rasgos premodernistas que sin duda habían de preparar el terreno para la posterior asimilación del parnasianismo:

Señora, allá en la tierra del sándalo y la goma,
Bajo el hermoso cielo de Arabia la Oriental,
Do fluyen embriagantes la mirra y el aroma,
Y lucen sus colores la perla y el coral;
Allá donde entre velos flotantes de oro y seda,
En el harén fascina la esclava encantadora,
Mientras amantes quejas en blando son remeda
En manos de rabíes la tierna guzla mora;
(...)
Te dirían que viven muertos de amores

Los que ven tus bellezas y tus primores;
 Que en Grecia despertaras celos y envidia,
 Pues te hubieran tomado Zeuxis y Fidias
 Como modelo rico de forma pura,
 Ungiéndote la reina de la hermosura,
 Trasladando gozosos tu cuerpo y cara
 A lienzo artificioso o albo Carrara,
 Donde brillara altiva, por la escultura,
 La plástica belleza de tu figura...

Entre 1882 y 1883, Darío se encontraba en El Salvador, donde fue aprendiendo con Francisco Gavidia la naturaleza del alejandrino francés de Víctor Hugo. Tras su crucial estancia en la República vecina, en 1884 lo tenemos de vuelta en Nicaragua, trabajando en la Biblioteca Nacional de Managua, a la sazón dirigida por Modesto Barrios. A través de aquél, el joven poeta tuvo acceso a las últimas novedades de la literatura francesa, divulgadas por “La crónica parisienne” de *La Ilustración Española y Americana* y “La Chronique de la Quinzaine” de la parisina *Revue des deux mondes*. Período de lecturas febriles, la mayoría orientadas a París, Darío intenta penetrar en los secretos de la lengua francesa, que aún no domina, embriagándose en los libros que de Lamartine, Hugo, Théophile Gautier, Catulle Mendès o los Goncourt donaba puntualmente a la Biblioteca el cónsul francés en Nicaragua Desiderio Pector.²⁸³

Inestimable hubo de ser la ayuda que recibió de Modesto Barrios en su primera asimilación de la literatura francesa del XIX y de la poesía parnasiana en particular. En un artículo publicado años más tarde en Chile, “La literatura en Centro América”, nos lo mentará Darío como “uno de los pocos escritores que allá tienen conocimiento y amor del estilo. Ama el arte, sabe escribir. Gautier ha tenido en él un traductor excelente y un buen seguidor”²⁸⁴. Y unos años más tarde, en 1893, aún incidirá en las mismas

²⁸³ Diego Manuel Sequeira, en su obra *Rubén Darío criollo, o Raíz y médula de su creación poética*, aporta una lista de autores franceses cuyos ejemplares conserva todavía la Biblioteca Nacional de Nicaragua, explicitando además el año de edición de cada obra. En su “francés aprendido intuitivamente”, según declara Sequeira, Darío pudo leer *La vie et la mort d'un Clown* (1879) de Catulle Mendès, y varios títulos de Gautier: *Émaux et camées* (edición de 1881), *Spirite* (1877), *L'Orient* (1877), *Portraits contemporains* (1874), *Le Capitaine Fracasse* (1880), *Fusans et eaux fortes* (1881), *Voyage en Italie* (1872), *Histoire du Romantisme* (1877) y *Romans et contes* (1880). También contaba la Biblioteca Nacional con antologías como la de P. Poitevin *Petits Poètes français, depuis Malherbe jusqu'à nos jours* (1880) y con las colecciones de la *Revue des deux mondes* de 1880 a 1884.

²⁸⁴ Apareció originalmente en la *Revista de Artes y Letras*, 1888, tomos XI y XII. Recogido por Raúl Silva Castro en *Obras desconocidas de Rubén Darío en Chile...*, pp. 186-212.

cualidades al recordar al profesor querido, aquél que “traducía a Gautier y daba las primeras nociones de modernismo”²⁸⁵.

Alimentada por Barrios, la pasión de Rubén por la lírica francesa del período inmediatamente precedente tendrá inmediato reflejo en algunos de los versos que por entonces escribe. Entre romances anticismos de variada tipología, el conocimiento, aunque limitado, de la poética parnasiana queda reflejado en ciertas estrofas que incidían en aquel el motivo de la transposición artística tímidamente apuntado en la “Serenata” de 1882. Ese año de 1884 comienza “A Emilio Ferrari, autor del poema *Pedro Abelardo*”, donde se nos describe el proceso poético de esta manera: “¿Dónde el pincel mojaste / en color luminoso, / para trazar el cuadro / de inmortales contornos? / Para formar esa creación gigante, / ¿en dónde hallaste ese cincel de oro?”. También de 1884 data esta otra pieza que retomaba dichos preceptos: “... inspira, en sus dones raros / a fantasías creadoras, / cuadros en notas sonoras, / poemas en mármol de Paros”.

Por esas mismas fechas Rubén Darío rinde un sincero homenaje a uno de sus referentes, Manuel Reina, con un artículo crítico y un poema. “Manuel Reina”, prosa publicada en *El Diario Nicaragüense* el 4 de octubre de 1884 revela, a pesar de la juventud del poeta, a un atento crítico y a un profundo lector. Subrayando aquellos rasgos que en mayor medida convertían al poeta de Puente Genil en un colorista y un precursor del modernismo parnasiano, Darío celebra “sus versos, raudal de melodías derramadas, así como si fuera chorro de perlas de ánfora de limpio cristal, cayendo sobre alambres tenues de cítaras eólicas”. El homónimo poema, por su parte, no era otra cosa que una versión métrica del ensayo, una teoría de la expresión poética de Reina en versos que la trataban de poner en práctica, emulándola:

Son sus versos raudal de melodías
Derramadas, así como si fuera
Chorro de perlas de ánfora de limpio
Cristal, cayendo sobre alambres tenues
De cítaras eólicas...

A finales de 1884 Darío citaba por vez primera en su obra a un parnasiano, al Gautier de

²⁸⁵ Prefacio al libro de Jesús Hernández Somocza *Historia de tres años de Gobierno Sacasa* (1893). Recogido por Allen W. Phillips en “Rubén Darío y sus juicios sobre el Modernismo”, Castillo, H. (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, pág. 121. No hemos conseguido localizar ninguna de aquellas traducciones de Gautier a las que alude el poeta.

Portraits contemporains y de *Histoire du Romantisme*, en su artículo “El último poema de Víctor Hugo”: “El gran maestro, que decía Théophile Gautier, está ya en su ocaso. Que se descubriera algún elixir de vida para conservar al pontífice inspirado, al patriarca sublime!!!”²⁸⁶. Fue en aquellos *Portraits contemporains* donde el joven poeta pudo recibir, nada menos que de mano de Gautier, amplias nociones sobre los Goncourt, Louis Bouilhet, Glatigny o Baudelaire.

Al año siguiente Darío, cuyo francés mejoraba poco a poco, publicó en *El Porvenir de Nicaragua* -nº 5, 14 de junio de 1885- el cuento “A las orillas del Rhin”, primera manifestación de la influencia de Catulle Mendès en su obra. Apenas tres meses más tarde, el 10 de septiembre de 1885, aparecía, también en *El porvenir de Nicaragua*, una traducción suya del cuento de hadas de Mendès “La llama azul”²⁸⁷. De aquellas primeras imitaciones y traducciones nos diría en *Historia de mis libros* que “fue Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés era todavía precario”. Ignoramos si con aquel “Mendès traducido” estaba refiriéndose Darío a sus propias versiones del parnasiano, perfeccionadas probablemente bajo la atenta supervisión de Modesto Barrios, o a los textos de Mendès que por entonces ya había vertido al español, por ejemplo, Manuel Gutiérrez Nájera en *El cronista de México* (1881). Sea como fuere, se abría en esta época una de las vías fundamentales que le llevarán a su modernismo: la prosa estilizada según los patrones de Mendès, cuyos logros más relevantes tendremos ocasión de analizar a propósito de varios cuentos de *Azul...*

Tras Gautier y Mendès, uno de los primeros parnasianos en hacer acto de presencia en los escritos darianos fue François Coppée. De nuevo en *El Porvenir de Nicaragua* -nº 22, agosto de 1885-, y a propósito de “*La pesca*, de Núñez de Arce”, Darío señalaba entre las posibles fuentes de dicho texto al célebre autor de *Le Passant*, a quien considera por entonces un gran poeta: “François Coppée en la actualidad es quien lleva el cetro de los poetas líricos de Francia. Es el encanto de los parisienses, y sus versos son repetidos por todos. Poeta lujoso y brillante, sus libros no faltan en los altos salones. Ha sido el creador de cierto género poético muy especial y precioso: de unos poemas que son joyas de orfebrería caprichosa y rara. Toma un sencillo argumento, lo llena de

²⁸⁶ Publicado en *El Porvenir de Nicaragua*, nº 116, 21 de diciembre de 1884, y recogido por Diego Manuel Sequeira en *op. cit.* pp. 177-178.

²⁸⁷ “La petite flamme bleue” fue recogido en *Les oiseaux bleus* (1888). Suponemos que Darío lo habría leído en alguna de las publicaciones periódicas a las que Mendès entregaba sus textos antes de compilarlos en volumen, por ejemplo la *Revue des deux mondes*.

sublimes situaciones, lo adorna con versos burilados y espléndidos; lo pule; engarza bellezas como perlas en un collar, y el poema ya concluido necesita estuche como las preseas (...). Los poemas de Coppée tienen sobre todo el *sprit* francés; ese tinte nacional que hace que sus obras lleven el sello de una originalidad inimitable...”. Años más tarde su opinión de Coppée habría de variar radicalmente: en un artículo como “El Cristo de los ultrajes”, por ejemplo, no ahorra Dario puyas contra el parnasiano, a quien juzgaba ya poco más que un “pobre viejo”²⁸⁸.

Para 1885, el niño prodigio de Nicaragua tenía listo su poemario de debut, *Epístolas y poemas*, que por una serie de avatares no vería la luz hasta 1888 con el rótulo accidental de *Primeras notas*. Pese a las nociones del Parnaso, exiguas aún, que Darío acumulaba en su haber, entre aquellos versos apenas puede espigarse una nota acorde con el ideal lírico de la Escuela. Un crítico como Diego Sequeira señalaba ciertas semejanzas entre el retrato de Hugo que traza Darío en “Victor Hugo y la Tumba” con aquél que Gautier había incluido en *Fusains et eaux fortes* (1880), “Un Buste de Victor Hugo”²⁸⁹. Por su parte, en la declamación romántica “Ecce homo” podemos leer una de las *mot clef* de la obra de Charles Baudelaire, *spleen*: “El *spleen* nos invade, nos sofoca, / esta tu humanidad se vuelve loca...”. ¿Había leído Darío por entonces *Las flores del mal*? ¿Recogía el término del ensayo sobre Baudelaire que Gautier presentó en *Fusains et eaux fortes*? ¿O simplemente se hacía eco de un término que, gracias al impulso baudelairiano, comenzaba a vulgarizarse hasta formar parte del léxico más esencial del Fin de Siglo hispánico? Descartada huella ni referencia alguna a Baudelaire en el primer Darío, lo más probable es que la hubiese leído, bien en Gautier, bien en algún otro texto de la época sobre el autor de *Les Fleurs du mal*²⁹⁰.

El único guiño al Parnaso que quedó expreso en *Epístolas y poemas* lo hallamos en la dedicatoria a “Jerónimo Ramírez” colocada al inicio de “Alí”, u na leyenda de inspiración zorrillesca: “A usted que tanto gusta de las cosas del misterioso Oriente;

²⁸⁸ “El Cristo de los ultrajes” apareció por vez primera en la madrileña *Revista nueva*, nº 2, agosto de 1899.

²⁸⁹ Cf. *Op. Cit.*, pág. 73.

²⁹⁰ Gautier, en un pasaje del “Charles Baudelaire” incluido en *Fusains et eaux fortes*, se refiere a la acidia del poeta en estos términos: “Le dégoût et l'horreur des monstruosités modernes le jettent dans un *spleen* à faire paraître le sépulchral Young d'une gaieté folâtre; mais plus la laideur des visages stigmatisés par les fatigues de la vie, hâves de débauche, convulsés de névroses, l'obsède, l'irrite et le révolte...”. Por otro lado, ya el poeta zaragozano Eusebio Blasco había incluido en su segundo poemario, *Arpegios* (1866) una pieza de amor de signo posromántico titulada precisamente “*Spleen*”. Quizás fuese ésta la primera vez que el vocablo se emplease en español.

(...) a usted que tanto se engríe saboreando ese estilo mitad perlas, mitad mieles y flores, de las leyendas del Maestro Zorrilla ; (...) Siento que no haya resultado como yo quisiera...; pero desgraciadamente, no he podido encontrar en ninguna parte el *haschis* de Théophile Gautier. ¡Qué vamos a hacer!”. A no ser que estuviese refiriéndose literalmente al hashís en su estricta materialidad, una confesión como ésta nos lleva a reflexionar sobre la frustración del aspirante a moderno, sobre un joven Darío que intuye cuán benefactores para su inspiración lírica podían llegar a ser textos a los que todavía no había tenido acceso como *Le Club des Hachichins*, publicado por Gautier en la *Revue des Deux Mondes* en febrero de 1846. Situado justamente en la encrucijada que separa los caminos del romanticismo pintoresco de los del parnasianismo, este Darío premodernista comienza a comprender la distancia que va del orientalismo de Zorrilla a *L’Orient* de Gautier, obra que bien pudo haber leído en la Biblioteca Nacional de Managua.

Pronto, las intuiciones de Rubén alcanzarán categoría de certezas cuando, durante su estancia en Chile a partir de junio de 1886, tenga la oportunidad de sumergirse a placer en las obras de los poetas del *Parnasse contemporain*. Ya nada volvería a ser lo mismo, y los Zorrilla y Manuel Reina no serán desde entonces más que un eco lejano de su aprendizaje poético, ahogado por una versión francesa más moderna y ajustada al ideal estético que el joven nicaragüense venía ensoñando desde tiempo atrás.

Tras los años chilenos, comienza luego un incesante periplo centroamericano que habrá de llevarle el 6 de marzo de 1889 a su Nicaragua natal, para en seguida partir hacia El Salvador, Guatemala, Costa Rica y de nuevo Guatemala. Allí, en la primavera de 1892, recibe la noticia de su incorporación a la delegación que su país enviaba a España para asistir a los actos organizados con motivo del cuarto Centenario del descubrimiento de América. Desde entonces, y hasta su muerte, no volverá Darío a Nicaragua más que en esporádicas visitas relámpago.

3.1.5 El Salvador

3.1.5.1 Precoz aperturismo de la literatura salvadoreña. La labor de Román

Mayorga Rivas

El Salvador, en correspondencia con su contexto centroamericano y caribeño, fue uno de los primeros países de habla española donde se asimilaron las nuevas corrientes poéticas francesas procedentes de ultramar. La política liberal impulsada por Rafael

Zaldívar, presidente desde 1876, abrió las puertas a la exportación de productos nacionales, propiciando la modernización del país y el enriquecimiento y desarrollo de una élite ilustrada que a su vez importaba los ideales culturales europeos, sinónimos de prestigio y hegemonía social. San Salvador, que contaba con una Universidad estable desde 1846, con una excelente Biblioteca Nacional (1870) y con una Academia Salvadoreña de la Lengua (1876), fue cuna de múltiples sociedades científico-literarias en las que se acogía y contenía lo más novedoso de la literatura francesa, justo en el lapso intermedio en el que el romanticismo comenzaba a ceder su espacio a las propuestas naturalistas y parnasianas.

La mayoría de estas sociedades científico-literarias tuvieron sus órganos de expresión y difusión ideológica y estética. Una de ellas, “La Juventud”, fundada en 1878, publicó una revista homónima, *La Juventud* (1880-1883) en la que podemos subrayar algunas traducciones de un parnasiano como Sully-Prudhomme entre textos de los grandes maestros del romanticismo. Dirigida por J. Méndez, en sus páginas se codearon autores del realismo y el tardorromanticismo -Campaamor, Castelar, Núñez de Arce- con aquellos escritores americanos que traían los primeros aires de novedad -Martí, Gutiérrez Nájera, Mayorga Rivas o un adolescente Rubén Darío-.

De capital importancia en la génesis del modernismo centroamericano resultó el *Repertorio Salvadoreño* (1888-1892), que contó con la colaboración de jóvenes autores de El Salvador y del resto de América -Mayorga Rivas, Francisco Gavidia, Darío o Díaz Mirón- y presentó versiones españolas de Victor Hugo, Walt Whitman, Zola o el parnasiano Coppée. Por su parte, *La Juventud Salvadoreña* (1889-1897) se insertaba ya en pleno modernismo. Fundada por A. Chavarría, H. R. Jarquín y V. M. Jerez, cedió sus páginas a los Gavidia, Darío, Julián del Casal, Salvador Rueda o Gutiérrez Nájera, al tiempo que publicaba traducciones de románticos como Hugo y Lamartine y parnasianos como Catulle Mendès.

En este mismo contexto, otras revistas a tener en cuenta fueron *La Pluma* (1893-1894) o *El Pensamiento* (1894-1896). En ambas se reprodujeron poemas de los grandes renovadores de una y otra orilla del Atlántico -Darío, Santos Chocano, Gómez Carrillo, Salvador Rueda...- y de románticos y parnasianos franceses como Sully-Prudhomme -en *La Pluma*- o Baudelaire -en *El Pensamiento*-. Decadentes y simbolistas, como podemos observar, aún no fueron tomados en cuenta por ninguna de estas publicaciones del primer modernismo en El Salvador.

Esta precoz atención al Parnaso contó con un inestimable corifeo y promotor, Román Mayorga Rivas (1862-1925), diplomático, académico e iniciador del periodismo contemporáneo en la República. Amigo de personalidades como las de José Martí o Rubén Darío, Mayorga fundó algunos de los periódicos más importantes del país como el *Diario de El Salvador* (1895-1932), y dio además a la imprenta una de las primeras antologías poéticas nacionales, la *Guirnalda salvadoreña* (1884-1886). Repartida en tres gruesos volúmenes, la obra nos sirve para calibrar el estado de la poesía salvadoreña justo antes de la eclosión del modernismo, un período dominado por imitadores menores del románticismo y el posrománticismo español. Los únicos destellos parnasianos presentes en tan voluminosa obra se los debemos a Joaquín Méndez, director de *La Juventud*, quien colocó entre poemas propios puramente románticos algunas versiones de Gautier y Coppée.

En contraste con su inclita tarea de agitador cultural, Román Mayorga fue un elegante traductor a la vez que un poeta de escasos vuelos. Impresos en las revistas y diarios más divulgados durante las décadas del Ochenta y Noventa, sus versos, tanto originales como adaptados de otras literaturas, no serían compilados hasta 1915 en *Viejo y nuevo*, un volumen donde alternan los tonos románticos y realistas con ciertos rasgos premodernistas. Entre paráfrasis de Bécquer, Camipoamor o Núñez de Arce, caben destacarse apenas varias de las piezas paisajísticas y amatorias agrupadas en secciones como “Madre naturaleza”, “Flores del camino” o “Cancionero galante”, cuya plasticidad e inocente sensualismo, paralelamente a lo que mostraban las primeras obras de un Reina y un Rueda, no franqueaba aún las puertas de la modernidad. Por su parte, los “Catorce sonetos” del libro, aunque de estética y expresividad variada, reflejan en cierta medida al lector del Parnaso: así lo ilustran composiciones tal “Cisne negro”, el díptico “Venus públicas”, la ékfrasis de “Al fin solos...! (cuadro de Bonnat)” y “Odor de femina (cuadro portugués)” o “El soneto”, cuyo primer cuarteto evoca la conciencia metapoética de la Escuela: “Es diminuta concha nacarada / que el gran rumor recoge del oceano, / pequeño cuadro de arte sobrehumano, / joya con arte puro cincelada...”.

Finalmente, la sección “Musas extranjeras (paráfrasis y versiones libres)” recopila traducciones de poetas románticos de varias nacionalidades junto a parnasianos franceses: José María de Heredia, Gautier, Catulle Mendès, Coppée y Sully-

Prudhomme²⁹¹.

3.1.5.2 Francisco Gavidia, Rubén Darío y el alejandrino francés

Como su amigo Román Mayorga, Francisco Gavidia (1863-1955) fue figura clave en la cultura salvadoreña de la época modernista. Poeta, filósofo, historiador, lingüista, pedagogo, hacia 1880 comenzó a desarrollar su actividad intelectual en San Salvador, imbuido en el estudio de las lenguas y literaturas clásicas –latín- y modernas –francesa-. Justo al año siguiente, se produce un hecho que tendrá notables consecuencias en la génesis de la poesía modernista escrita en español: Gavidia descubre *Les Châtiments* (1853) de Victor Hugo, punto de partida de su preocupación por desentrañar la naturaleza del verso alejandrino del maestro francés y su consiguiente adaptación a la métrica castellana. Pronto puso en práctica sus investigaciones teóricas, y en 1882 tradujo “Stella” de Hugo siguiendo ciertos patrones versales radicalmente innovadores en el contexto hispánico. El propio Gavidia los explicaba pormenorizadamente en un importante artículo, “Historia de la introducción del verso alejandrino francés en castellano”²⁹²: “Yo había oído leer versos franceses a franceses de educación esmerada y por más que ahincara mi atención, aquellos no me parecían versos de ningún modo. Me parecía prosa distribuida a iguales renglones. El misterio no duró mucho tiempo, pero sin maestro ni otro auxilio que mi sensualismo pertinaz por todo ritmo, acerté a descubrir en el interior del verso francés el corazón de la melodía...”.

Si Gavidia fue el primero en estar en el secreto del nuevo alejandrino, no por ello lo guardó para sí, pues en seguida se dedicó a hacer partícipes de su gran descubrimiento a cuantos le rodeaban. Y entre éstos se encontraba nada menos que un jovencísimo Rubén Darío:

²⁹¹ Algunas de estas traducciones habían visto ya la luz en *El Nacional* de México (1880-1884) o en *El Repertorio del Diario del Salvador* (1906-1912), suplemento del *Diario del Salvador* que fundó y dirigió el propio Mayorga. Allí se publicaron, en pleno modernismo simbolista, únicamente traducciones de Hugo y de los parnasianos: Coppée, Mendès, Leconte de Lisle, Léon Dierx, José María de Heredia y Armand Silvestre. Igualmente, otro *Suplemento Literario Dominical* (1910-1911) del periódico de Mayorga dio cabida a los poetas más importantes del siglo XIX, entre ellos al gunos miembros del Parnaso como Baudelaire, Gautier, Mendès y Sully-Prudhomme.

²⁹² Publicado originalmente en la revista salvadoreña *La Quincena*, año I, tomo II, n° 19, 1 de enero de 1904. Más tarde volvió a editarse, con ciertas variantes, en *Obras de Francisco Gavidia. Poemas y teatro* (1913) y en el *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 2ª época, n° 12-13, enero de 1934. Posteriormente ha sido recogido y comentado por Juan Felipe Toruño en *Gavidia. Entre Raras Fuerzas Étnicas*, pág. 41 y ss.; por Mario Hernández Aguirre en *Gavidia. Poesía, literatura, humanismo*, pág. 190 y ss.; y por José Salvador Guandique en *Gavidia, el amigo de Darío*, tomo I, pág. 75 y ss. Para un amplio y detallado análisis de los condicionantes prosódicos, acentuales, rítmicos y eufónicos del alejandrino gavidiano, remitimos al lector a dichas obras.

Feliz con mi personal hallazgo, leí versos franceses para mi gusto y recreo ; y los leía a quien quiso oírme, que no fueron pocos entre los estudiantes, compañeros de prensa que eran en tonces pimpollos de literatos, médicos y abogados; y los imité (...) en muchas composiciones que están en mi primer volumen, *Versos*, edición de 1884.

Pero hubo uno que prestó una atención como yo deseaba, que me oyó una vez, y dos y más parrafadas de versos franceses, y un día y otro día; y finalmente leyó él a su vez como yo mismo lo hacía.

Este mi interlocutor era un gran palmino y un gran bequereano (sic). (...) Nada había hasta allí en él de modernista; o mejor dicho de francés; éste era Rubén Darío.

El propio Rubén, años más tarde, no dudaría en reconocer en su *Autobiografía* el lugar destacado que ocupó Gavidia respecto a la propia evolución de su concepción del verso: “Fue con Gavidia, la primera vez que estuve en aquella tierra salvadoreña, con quien penetré, en iniciación ferviente, en la armoniosa floresta de Víctor Hugo; y de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano, surgió en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde”.

Darío había llegado a San Salvador a mediados de agosto de 1882: tenía quince años, cuatro menos que Gavidia, quien rápidamente lo introdujo en los círculos intelectuales y políticos de la capital. Ambos comenzaron una suerte de revolución arremetiendo contra la literatura posromántica que había acaudillado en El Salvador un emigrado español, Fernando Velarde, y cuyo magisterio tenía anquilosada a la poesía de la República en los viejos dogmas retóricos y cívicos. Pese a todo, el premodernismo lírico de los jóvenes amigos se sustentaba únicamente en la búsqueda de una renovación exclusivamente métrica, pues el tono, la expresividad y los géneros temáticos de sus poemas se mantenían por entonces dentro de los límites del tardorromanticismo propio de la época.

Cuando en 1883 Darío abandona El Salvador, apenas se había atrevido todavía a ensayar el alejandrino francés en su lírica, cuya primera tentativa parece responder a la pieza romántica “Victor Hugo y la tumba”, escrita en Nicaragua hacia 1885. Por su parte, Gavidia presentó en 1884 su primer poemario, *Versos*, en el cual se incluía su novedosa traducción de “Stella” de Hugo. Sin embargo, la obra no deja de desbordar becquerianismo por sus cuatro costados, cuando no redundando en el retoricismo cívico de un Núñez de Arce o en los prosaísmos de un Campoamor. Apenas podemos reseñar allí

huella alguna de las propuestas innovadoras del parnasianismo: acaso esta invocación al culto por el Arte y a las transposiciones plásticas en un soneto sin título que, por lo demás, recogía la concepción romántica del poeta como intérprete de la voluntad divina y guía de la Humanidad: “El culto, por el arte. Haced que brote / del buril, de la lira y la paleta / la estatua, el cuadro, la armonía inquieta, / la obra que la alta inspiración agote / y llegará el artista a sacerdote; / y a sagrado pontífice el poeta...”.

Entre 1885 y 1886, Gavidia reside en París, donde se entusiasma con el teatro y la poesía, géneros dominados entonces por el Parnaso en su etapa de consolidación “oficial”. Su figura, entretanto, fue saludada por Román Mayorga Rivas en la *Guirnalda salvadoreña* como la de un innovador que “actualmente (...) se encuentra en París” y que “ha abierto con sus *Versos* (1884) una nueva senda para la poesía del Salvador”. Pese a todo, los poemas de Gavidia seleccionados para la antología no superan aún los moldes del academicismo -“En el centenario de Bolívar”- ni del orientalismo romántico de raigambre zorrillesca -“La hechicera”, “Gutzal”-.

Fue tras su regreso de la capital francesa en 1886 cuando aparecieron las primeras muestras de asimilación del parnasianismo en la lírica de Francisco Gavidia, dispersa en diarios y revistas y sólo recopiladas en volumen ya en fecha tardía²⁹³. Entre rimas y poesías de álbum fe menino, homenajes a Bécquer y “Doloras” campesinianas, podemos subrayar poemas como “Diana”, fechado en París y sin duda uno de los primeros sonetos alejandrinos del modernismo parnasiano:

De una casta de dioses, la prodigiosa casta
Que iluminó la tierra con antorcha divina,
Las Gracias y las musas, la antigua Mnemosina,
Casta como Calíope, como Minerva casta.

Diana, que llena el bosque de una algazara vasta
Cuando va entre las ninfas, de caza peregrina,
Contrasta las tinieblas con que la historia ommina,
La dura Clitemnestra, la trágica Yocasta.

²⁹³ Tras la edición de *Versos* (1884), aún en vida del poeta vieron la luz las *Obras de Francisco Gavidia. Poemas y teatro* (1913), y una imitación de *La Légende des siècles* de Hugo titulada *Sóteer o Tierra de preseas* (1949, aunque había ido apareciendo fragmentariamente en publicaciones periódicas desde 1920). Su nieto José Mata Gavidia recopiló en su edición de las *Obras completas* (1974) toda la poesía escrita por Francisco, tanto la que ya había sido editada en los precitados volúmenes como una serie de versos inéditos y manuscritos.

Que un cazador la ha visto en el baño, ella advierte;
Ya a Acteón, trocado en ciervo, su trailla lo devora,
Sus flechas arrebatan a Orión a la Aurora.

Su ninfa Opis expía su pasión de igual suerte
Y es que Diana reserva su virtud que atesora
Para el cielo... ¡Y le ha puesto como guarda, la muerte!²⁹⁴

Junto a “Diana”, caben destacarse también otros poemas escritos a finales de la década del 80 y principios de la del 90 como “La ofrenda del Braman” –publicado en diciembre de 1888 en el *Repertorio Salvadoreño*–, recreación de los mitos hindúes tan caros al Leconte de Lisle de *Poèmes antiques*. “El soneto de Petrarca”, por su parte, comparte las mismas fuentes que “A la manera de Petrarca” de José María de Heredia: se trata de “La penitente” del lírico de Arezzo, según nos confiesa el propio Gavidia, si bien su versión se ciñe únicamente al original italiano, adaptada, además, “a la música de Franz Liszt que lleva ese mismo título”²⁹⁵. “La Walquiria”, “Psiquis y el amor”, “A Thais sacerdotisa”, “Homero”, “Pan”, “Orfeo y Euridice”, “La siesta del caimán” o la traducción de “Safo”, del cubano-francés E. C. Price –publicada en *La juventud salvadoreña*, nº 8, agosto de 1891– completan esta serie de “poemas antiguos y bárbaros” que viene a conformar la vertiente parnasiana de Gavidia.

Entretanto, y por las mismas fechas cuando Gavidia pergeñaba esta colección de ecos parnasianos, Rubén Darío había vuelto a El Salvador, exactamente el 1 de mayo 1889. Pese a la distancia que los separa y a en lo literario –Darío venía de publicar en Chile nada menos que su *Azul...*–, en seguida retomaron su vieja amistad, saludada con un extenso artículo de Gavidia en el *Repertorio Salvadoreño*²⁹⁶.

Por mediación de su protector, Darío fue nombrado director de *La Unión*, diario

²⁹⁴ “Diana” apareció postumamente en *La Universidad*, año 90, nº 3-4, mayo-agosto de 1965, luego recogido por José Mata Gavidia en *Obras completas* (1974). Para un comentario del soneto, cf. Ibarra, C. H. *Francisco Gavidia y Rubén Darío. Semilla y floración del Modernismo*, pág. 42 y ss.

²⁹⁵ Cf. *Obras de Francisco Gavidia. Poemas y teatro* (1913), pág. 95.

²⁹⁶ Allí, el salvadoreño desentrañaba el ideal artístico de Darío a la luz de sus “maestros”, entre los que destacaba a Victor Hugo, Zola, Dumas hijo, Flaubert, Guy de Maupassant, Catulle Mendès o Richepin. Luego, al analizar el carácter de los versos de *Azul...*, Gavidia se ceñía a una retórica parnasiana que sin duda haría las delicias del Darío de 1889: “Sus versos son cadenas de flores, sinfonías de órgano, risa de teclado, la inmensa tiranía de la dulzura, flor de agua, senos rosados que pasan bajo la curva fugitiva de la onda y se eternizan en la visión de los di amantes pulverizados, follaje de los bosques, perfumes florestales, las columnas del Partenón, las ansas en forma de pecho de bacante de las cráteras griegas, las copas de Benvenuto Cellini...”. Cf. “Rubén Darío”, *Repertorio Salvadoreño*, tomo III, nº 1, julio de 1889. Recogido por Diego Manuel Sequeira en *Rubén Darío, criollo en El Salvador*, pp. 24-35.

oficioso del gobierno de Francisco Menéndez Valdivieso, una publicación de la que se sirvió ampliamente el poeta para publicitar la inminente salida de una segunda edición de *Azul...* Entre las dos ediciones, Darío compuso entretanto una serie de piezas de indudable raigambre parnasiana, algunas luego descartadas del *Azul...* de 1890: son los casos de “El humo de la pipa”, cuento que recuerda, por título y contenido, a “La Pipe d’Opium” de Gautier²⁹⁷; el soneto “El minué”, fechado en “San Salvador, 14 de julio de 1889”; o “Samech”, invocación pánica integrada en el extenso “El salmo de la pluma”:

Pan vive, nunca ha muerto. Las selvas primitivas
Dan cañas a sus manos velludas, siempre activas,
Siempre llenas de ardor.
¿Dónde no se oye mágico su armónico instrumento,
del árbol regocijo, delectación del viento,
delicia de la flor?...

Finalmente, el 22 de junio de 1890, antes de que pudiera editarse la nueva edición de *Azul...*, el militar Carlos Ezeta daba un golpe militar que derrocaba al presidente Menéndez, protector del poeta nicaragüense durante su estancia en El Salvador; un hecho que además obligaría a éste último a huir apresuradamente a Guatemala, adonde llega el 30 de junio de ese año.

Los caminos de Francisco Gavidia y Rubén Darío se separaban así definitivamente. Época de esplendores parnasianos para uno y otro, la trayectoria ascendente del modernismo rubendariano contrasta desde entonces con el estancamiento del salvadoreño, un poeta que, pese a la categoría de sus innovaciones y a las orientaciones que supo dar al genio de Nicaragua, no puede ser considerado en puridad modernista. Los modelos y patrones de Francisco Gavidia perpetuaban, en su mayoría y a lo largo de toda su larga trayectoria, los del romanticismo europeo, y esto bien puede concluirse atendiendo no sólo a su producción lírica, sino también a la naturaleza de sus traducciones: Goethe, Heine, Schiller, Hugo, Ossian, Shelley...²⁹⁸

²⁹⁷ Recordemos que “La pipa de opio” había sido ya traducida al español por el argentino Carlos Olivera en 1878. Para un detallado análisis de “El humo de la pipa” de Darío, remitimos al libro de Carmen Luna Sellés *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*. Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 41-45.

²⁹⁸ De no ser por su relación con Rubén Darío, Francisco Gavidia hubiera sido ya completamente olvidado. En cuanto a la crítica que, muy esporádicamente, se ha acercado a su figura lo ha juzgado tanto un clásico como un romántico tardío o un precursor del modernismo en su faceta parnasiana. Juan Felipe Toruño, por ejemplo, consideraba que “a veces su poesía pareciera frígida, cual si fuera parnasiana, que

3.1.5.3 Vicente Acosta entre dos siglos

Paralelamente al devenir de Rubén Darío en San Salvador se desarrolló la breve trayectoria poética del político y pedagogo Vicente Acosta (1867-1908). Con el pseudónimo de “Flirt”, Acosta se había dado a conocer en el diario que por entonces dirigía Darío, *La Unión*, publicando textos de querencia modernista, hasta que el golpe militar de Ezeta le forzó, como al propio nicaragüense, a huir del país.

Antes tuvo tiempo de publicar un poemario, *La lira joven* (1890), prologado por Francisco Gavidia y el propio Darío. Mediante un discurso incendiario, el nicaragüense acometía allí contra la literatura oficial de América, aconsejando con altivez a Acosta que se refugiara en una torre de marfil: “No regales tu libro. El público vulgar cree que las prosas y los versos se escriben juega jugando. No sabe nada de los insomnios, de los padecimientos físicos y espirituales de los que damos el jugo de nuestras venas y la vida de nuestro cerebro, para dar alimento al vientre nunca saciado de la prensa periódica...”²⁹⁹.

Tras *La lira joven*, Acosta dio a la imprenta un conjunto de *Poesías* (1899), donde compilaba una serie de piezas publicadas anteriormente en las revistas de su país y del resto del continente. Algunas de estas composiciones presentaban ciertos rasgos cercanos al parnasianismo, a la manera, imperfecta aún, de los premmodernistas españoles como Reina o Salvador Rueda: cabe subrayar a este respecto algunas de las que habían aparecido ya en la mexicana *Revista Azul* como “Versos griegos”, “Oriental” o “Roma”. Póstumamente, aún verían la luz unas *Poesías selectas* (1924), entre las que

tiene algunos poemas con cierta forma de tal (...) e n que se mezcla el clasicismo con lo marmóreo parnasiano”. Gavidia, *Entre Raras Fuerzas Étnicas*, pp. 167-188. José Salvador Guandique, por su parte, iba más lejos al encontrar en Gavidia un “parnasiano presimbolista”, autor de un “parnasianismo mestizo” ya desde sus primerizos *Versos* (1884), lo cual no deja de parecernos un tanto exagerado. Cf. Gavidia, *el amigo de Darío*, tomo I, pp. 54-55.

²⁹⁹ Desgraciadamente, no hemos podido consultar ningún ejemplar de *La lira joven*. El paratexto firmado por Darío apareció suelto en el *Repertorio Salvadoreño* en junio de 1890, y ha sido recogido por D. M. Sequeira en *Rubén Darío, criollo en El Salvador*, pág. 316 y ss. Sí hemos localizado alguna reseña de la obra, como la que firmaba el español Navarro Ledesma en *Unión Ibero-Americana*: “Vicente Acosta no se parece en nada a su casi paisano Rubén Darío, ni a otro alguno de los poetas coloristas, decadentistas, parnasianos, delicuescentes, banvillistas y victorhuguescos, que tanto abundan en América. Pero lo malo es que el no parecerse a esos bardos no constituye una cualidad positiva en Vicente Acosta, sino pura y exclusivamente negativa. No se parece a ellos, porque siquiera esos señores tienen tales o cuales rarezas o extravagancias de forma que dan a su lectura cierto interés, aunque sea un interés malsano y poco artístico...” Recogido por D. F. Foguelquist, *Españoles de América y americanos de España*, pág. 49. Otro crítico español, Antonio Valbuena, le dedicó a *La Lira joven* muy duras palabras en la primera serie de sus *Ripios ultramarinos* (1893), atacando de paso a sus dos prologuistas: Francisco Gavidia – “poeta muy malo”- y Rubén Darío – “también poeta malo, como que ha merecido ser alabado por D. Juan Valera”-.

destacan aquellos sonetos paisajísticos trazados con paleta parnasiana. Leamos “El platanar”:

Impasible y compacto regimiento,
tendido en las cañadas laderas,
luce el bosque triunfal de sus banderas,
que en sus manos alegre agita el viento.

Convidando al amable esparcimiento
están las verdes matas altaneras,
que se cargan de frutas tempraneras,
del encendido trópico al aliento.

Un sol canicular deja teñido
el verde platanar con tintas rojas
en el lienzo del aire estremecido.

Mientras, buscando alivio a sus congojas,
el rudo caporal duerme rendido
al plácido susurro de las hojas.

Pese a la tímida presencia de la estética modernista en su obra lírica, Vicente Acosta supo, sin embargo, dar entrada al Canon simbolista en El Salvador a través de la revista que fundó y dirigió, *La Quincena* (1903-1908). Junto a las grandes figuras de la cultura salvadoreña inmediata, los Mayorga Rivas y Francisco Gavidia, en *La Quincena* colaboraron asiduamente los grandes poetas del modernismo hispánico, desde Rubén Darío a Lugones, pasando por Juan Ramón Jiménez, José Juan Tablada o Guillermo Valencia. En cuanto a sus traducciones, merece destacarse la presencia, por vez primera en la República, de algunos textos de Verlaine y Mallarmé, si bien la mayoría de poetas que allí se vertieron al español pertenecían a la tradición del *Parnasse contemporain*: José María de Heredia –a cuya muerte en 1905 se le dedicaron, además, dos artículos, “El poeta que acaba de morir. José María de Heredia” y “Avuela pluma”-, Leconte de Lisle, Coppée, Gautier, Baudelaire, Sully-Prudhomme, Catulle Mendès, Anatole France y Léon Dierx.

Ya bien entrado el siglo XX, las revistas salvadoreñas del modernismo más tardío siguieron traduciendo a los poetas parnasianos, entre ellas *Mosaico* (1919-1922), que

publicó textos de Mendès y Baudelaire, o *Espiral* (1921-1923), donde aún se contaba con autor tan ajeno y desfasado respecto a la literatura de aquel tiempo como Catulle Mendès. Frente al predominio simbolista, los parnasianos desaparecieron finalmente de publicaciones como *Pensamiento y acción* (1922-1926) o *Para todos* (1927-1929).

3.1.6 Guatemala

3.1.6.1 Rubén Darío en Guatemala. La segunda edición de *Azul...* (1890)

Huyendo del golpe militar que en El Salvador había perpetrado Carlos Ezeta el 22 de junio de 1890, Rubén Darío llegó a Guatemala el 30 de junio de ese año con la segunda edición de su *Azul...* lista para imprimirse. En la capital de la República, el joven poeta entraría pronto en contacto con los principales círculos literarios, trabando amistad con personalidades como las del exiliado cubano José Joaquín Palma, Francisco Lainfiesta y un jovencísimo Enrique Gómez Carrillo. Su firma comienza a aparecer con asiduidad en revistas y diarios, incluso consigue dirigir uno de los periódicos de mayor divulgación, *El Correo de la tarde*.

Antes de su llegada, en Guatemala habían proliferado varias revistas de cierto calibre como *El Porvenir* (1877-1882) de L. Montúfar, considerada por el propio Darío “la mejor indubitablemente” de entre todas las de su género³⁰⁰. Allí colaboraron ya algunos maestros de la nueva literatura como Gutiérrez Nájera y José Martí. Su testigo lo recogieron títulos como *El Álbum Literario* (1884), *El ensayo* (1884), *La Revista* (1888-1890) o *Centroamérica Ilustrada* (1889), si bien no sería hasta la estancia de Rubén en aquella República cuando el modernismo comienza a gozar de cierta proyección.

Según reza su colofón, el segundo *Azul...* se imprimió definitivamente el 4 de octubre de 1890, en una versión con importantes cambios respecto a la de Valparaíso (1888). El primero de ellos atañe a los paratextos críticos, pues se incluye ahora las célebres cartas de Juan Valera precediendo al prólogo de Eduardo de la Barra, así como una serie de interesantísimas “Notas” finales de Darío a sus propias composiciones. Por otra parte, nuevas prosas y poemas se intercalan entre los que conformaban la primera edición, y a este respecto debemos apuntar una consciente y significativa intensificación

³⁰⁰ “La literatura en Centroamérica”, *Revista de Arte y Letras* (Chile), XII (1887), pág. 601. Recogido por Boyd G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, pág. 32. Nos informa Carter que en dicho artículo “se encuentra usado probablemente por primera vez el vocablo *modernismo*, en el sentido de lo nuevo literario. Lo emplea Darío al referirse al escritor mexicano Ricardo Contreras y a su estilo, que el joven vate considera sobresaliente por *el absoluto modernismo de la expresión*”.

del parnasianismo ya notorio en el libro de 1888.

Los cuentos añadidos ahora, “La muerte de la Emperatriz de China”, “A una estrella” o “El sátiro sordo” engarzan con la literatura francesa de la época parnasiana, y sobre todo con el indiscutible maestro de la prosa francesa, Catulle Mendès. El propio poeta nos lo confesaba en *Historia de mis libros*: “el procedimiento es más o menos mendésiano (sic), pero se impone el recuerdo de Hugo y de Flaubert...”. En cuanto a los nuevos poemas, y exceptuando “A un poeta”, imitado del célebre “A Gloria” del mexicano Salvador Díaz Mirón, así como la mediocre serie de “Echos”, compuesta en francés, las dos secciones principales de 1890, “Sonetos Áureos” y “Medallones”, se incardinan a grandes rasgos en la tradición más ortodoxa del *Parnasse contemporain*.

En los “Sonetos áureos” y en los “Medallones” cristaliza definitivamente en la poesía de Rubén Darío el alejandrino francés que había aprendido en El Salvador de la mano de Francisco Gavidia³⁰¹. Los motivos, los temas, la expresividad denotativa, más plástica y estática que discursiva, y, en fin, algunas de las fuentes implícitas y explícitas de cada texto indican que el Darío de 1890 quería lucir, como nunca antes ni después lo hiciera, las preas de un poeta parnasiano. Dejando aparte “Venus”, ostentación de una subjetividad doliente al modo decadente, “Caupolicán” no es otra cosa que un *poème barbare*, que un *trophée*, que un bajo relieve digno de Leconte de Lisle o José María de Heredia³⁰². Por su lado, “De invierno. Acuarela” desarrolla una escena de amor galante, ambientada en un *boudoir* suntuoso y parisino que no desentonaría en los libros de Armand Silvestre o Catulle Mendès³⁰³.

Si la mayoría de los poemas chilenos del ciclo de *Azul...* remitían a un parnasianismo

³⁰¹ Cf. F. Maldonado de Guevara, “La función del alejandrino francés en el alejandrino español de Rubén Darío”, *Revista de literatura*, 4:7 (1953: jul. / sept.).

³⁰² Para un extenso análisis de “Caupolicán” a la luz del parnasianismo, cf. Pérez, Alberto Julián, “Los comienzos poéticos de Darío: Romanticismo y Parnaso”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 21 (1992), 483-494. Allí, el crítico se centra en estudiar mayoritariamente la condición de “sutil artefacto cultural” de un poema de naturaleza parnasiana como éste, atendiendo al sujeto lírico impersonal y a las técnicas descriptivas empleadas por el Darío más deudor de la Escuela.

³⁰³ La poetización de lo cotidiano presente en “De invierno” engarza con una tradición romántico-parnasiana que podría remontarse a ciertos poemas de Nerval como “La cousine”. Armand Silvestre, en *La Chanson des heures* o Catulle Mendès en sus *Soirs moroses* recogen numerosos lienzos en los que se representan interiores parisinos, sensuales y aristocráticos como el que aquí nos pinta Rubén. Sin salirnos del Parnaso, François Coppée nos dejó igualmente numerosas estampas del género en títulos como *Les Intimités* o *Promenades et intérieurs*. Como acertadamente indica Rosa de Diego, en Francia esta corriente “llegará al mejor Rimbaud de “En el cabaret verde”, “La tunanta”, “Sueño para el invierno”, “El aparador”, etc., siendo el intermediario (...) François Coppée, al que tanto imita, aunque se burle de él, el autor de *Una temporada en el infierno*”. *Antología de la poesía romántica francesa*, pág. 659. En Hispanoamérica, como sabemos, gozó de amplia fortuna entre los poetas modernistas como el propio Darío o, antes que él, Manuel Gutiérrez Nájera.

más atípico, asordinado, asimilado en las lecturas de Armand Silvestre o Mendès, en su retorno a Centroamérica Darío parece haberse rendido definitivamente a los esplendores del *Parnasse* canónico de Leconte de Lisle y de José María de Heredia, a quien por entonces acababa de descubrir. Ya con anterioridad a su estancia en Guatemala, el 5 de diciembre de 1889 había publicado en la revista de Honduras *El tren*, bajo el epígrafe de “Sonetos áureos”, una pieza como “El ánfora”, que por motivos ignorados no entró a formar parte de la sección homónima del *Azul...* de 1890. Se trata sin duda de uno de los poemas de Darío que trasluce con mayor claridad y rotundidad una concepción puramente parnasiana de la poesía:

Yo tengo una bella ánfora, llena de regio vino,
Que para hacer mis cantos me da fuerza y calor.
En ella encuentra sangre mi corazón latino
para beber la vida, para latir de amor.

Grabó en ella un artífice con su buril divino,
junto a una niña virgen, a Baco y su esplendor.
Y a Pan, que enseña danzas, el rostro purpurino.
A cabras y pastores, bajo un cítiso en flor.

El ánfora gallarda contiene la alegría:
Dionisio su carquesio sobre ella derramó;
el sátiro gallardo su aliento, su armonía.

Y Venus, una perla que en sus cabellos vio.
El vino rojo tiene mi luz, mi poesía;
Quien lo hace son los dioses y quien se embriaga, yo.

Amén de una escritura ceñida a los patrones de la Escuela, el Darío del segundo *Azul...* presenta, además, el orgullo de la pertenencia a la misma, y no duda en ofender a los maestros parnasianos su serie de “Medallones”, encomiásticos y teorizantes a partes iguales. El primero de la serie va dirigido nada menos que a Leconte de Lisle:

De las eternas musas el reino soberano
recorres bajo un soplo de eterna inspiración,
como un rajah soberbio que en su elefante indiano
por sus dominios pasa de rudo viento al son.

Tú tienes en tu canto como ecos de Oceano;
se ve en tu poesía la selva y el león;
salvaje luz irradia la lira que en tu mano
derrama su sonora, robusta vibración.

Tú del fakir conoces secretos y avatares;
a tu alma dio el Oriente misterios seculares,
visiones legendarias y espíritu oriental.

Tu verso está nutrido con savia de la tierra;
fulgor de Ramayanas tu viva estrofa encierra,
y cantas en la lengua del bosque colosal³⁰⁴.

Tras Leconte de Lisle, el segundo de los “Medallones” remite a Catulle Mendès, su
Catulle Mendès, uno de los poetas más influyentes y celebrados por Rubén Darío
durante toda la primera etapa de su trayectoria lírica:

Puede ajustarse al pecho coraza férrea y dura;
puede regir la lanza, la rienda del corcel;
sus músculos de atleta soportan la armadura...
pero el busca en las bocas rosadas leche y miel.

Artista, hijo de Capua, que adora la hermosura,
la carne femenina prefiere su pincel;
y en el recinto oculto de tibia alcoba oscura
agrega mirto y rosas a su triunfal laurel.

Canta de los oarystis el delicioso instante,
los besos y el delirio de la mujer amante,
y en sus palabras tiene perfume, alma, color.

Su ave es la venusina, la tímida paloma.

³⁰⁴ Este “Medallón” se complementa con la nota informativa que Darío le dedicaba a Leconte de Lisle al final del volumen, donde el nicaragüense exhibe no poca erudición respecto al Parnaso: “Es uno de los más vigorosos poetas franceses. A él escribió Víctor Hugo enviándole uno de sus libros: “Jungamos dextas”. Es de la aristocracia de los hombres de letras. Lo cual aísla, según decía Baudelaire al hablar de Gautier. El mismo autor de las *Flores del mal* dijo de Leconte de Lisle: “Il appartient d’ailleurs à cette famille d’esprits qui ont pour tout ce qui n’est pas supérieur un mépris si tranquille qu’il ne daigne même pas s’exprimer”.

Vencido hubiera en Grecia, vencido hubiera en Roma,
en todos los combates del arte o del amor.³⁰⁵

Valiéndose igualmente de procedimientos parnasianos, el resto de ofrendas líricas van dirigidas a figuras ajenas a la Escuela como Walt Whitman, Parodi, Salvador Díaz Mirón -en su vertiente más romántica y cívica-, o el cubano José Joaquín Palma, cuyo “Medallón” participa, como ningún otro, de la iconografía y la idiosincrasia poética del *Parnasse*:

Ya de un corintio templo cincela una metopa,
Ya de un morisco alcázar el capitel sutil;
Ya, como Benvenuto, del oro de una copa
Forma un joyel artístico, prodigio del buril.

Pinta las dulces Gracias, o la desnuda Europa,
En el pulido borde de un vaso de marfil,
O a Diana, diosa virgen de desceñida ropa,
Con aire cinegético, o en grupo pastoril.

La musa que al poeta sus cánticos inspira
No lleva la vibrante trompeta de metal,
Ni es la bacante loca que canta y que delira,

En el amor fogosa, y en el placer triunfal:
Ella al cantor ofrece la septicorde lira,
O, rítmica y sonora, la flauta de cristal³⁰⁶.

³⁰⁵ La “Nota XXX” de Darío a Catulle Mendès reza, por su parte, como sigue: “Este maravilloso *conteur* y poeta descende de una familia portuguesa judía. Ha publicado muchas obras que le han dado su título de príncipe de las letras. Víctor Hugo le amó paternalmente. Se casó con la hija de Théophile Gautier y se divorció al poco tiempo. Vive en París”. Es de notar cómo Darío, tanto en el apunte dedicado a Leconte de Lisle como en el de Mendès, alude a la opinión que de ambos tenía una firma tan autorizada en Hispanoamérica como la de Víctor Hugo. Acaso, sirviéndose de esta estrategia, el joven nicaragüense dotaba de una suerte de carta de nobleza a sus querencias parnasianas, salva guardándose así de los críticos que, obsesionados todavía con la voz viril y romántica del viejo Hugo, pudieran tacharle de simple currutaco decadente.

³⁰⁶ Sin duda, este “Medallón” podría inclinarnos a pensar que la obra de José Joaquín Palma (1844-1911) se situaba en la órbita del parnasianismo. Sin embargo, Palma se mantuvo dentro de los márgenes del segundo romanticismo americano, y es la nota doliente, *victorhuguesca*, del exiliado, mezclada al intimismo becqueriano y al requiebro de álbum femenino, aquella que se percibe con mayor continuidad en sus versos, recogidos en el volumen *Poesías de J. Joaquín de la Palma* (Tegucigalpa, 1882). Ello no quita que Palma conociera a los poetas parnasianos, tal como podemos comprobar en su reseña a la obra de Darío *A. de Gilbert*, publicada en *La Bandera Nacional* de Guatemala el 19 de abril de 1890: “Si [Darío] hubiera vivido en París en estos últimos años, pertenecería a los *parnassiens*. Habría escrito y

La serie de “Notas” finales incluidas por Darío en esta segunda edición de *Azul...* nos revelan a un poeta absolutamente prendado de la Escuela parnasiana. Sus acotaciones al prólogo de Eduardo de la Barra son un claro indicio de ello: a las preguntas del chileno sobre la hipotética adhesión de Darío al decadentismo, el propio nicaragüense responde y aclara la cuestión con total rotundidad:

No lo creo [que sea decadente]. Admiro el delicado procedimiento de esos refinados artistas que hoy tiene Francia, pero bien sé hasta donde llegan sus exageraciones y exquisitesces. Entre José María de Heredia, parnasiano, y Mallarmé, Valabrègue, u otros decadentes, me quedo con el rey de los sonetistas.

¿Quedan dudas sobre un Rubén Darío lúcida y cumplidamente parnasiano, al menos a la altura de 1890? Su reciente entusiasmo por José María de Heredia parece por entonces no tener límite. Ya en su artículo “La poesía castellana contemporánea”, publicado en *La Unión* de San Salvador el 18 de marzo de 1890, se había referido al parnasiano cubano-francés como al “Rey de los sonetistas”³⁰⁷. Tres años antes del triunfo de *Les Trophées* en Francia y del inicio de su gloriosa recepción en la literatura hispánica, Rubén Darío supo calibrar la imponente lírica herediana a través de su lectura en las colecciones del *Parnasse contemporain* y en las múltiples publicaciones periódicas que venían presentando, desde tiempo atrás, aquellos brillantes sonetos. Su asimilación por parte de Darío se percibe de manera cabal en el precitado “Medallón” dedicado a Palma, cuyos motivos centrales están muy presentes en algunos poemas de Heredia tal “Sur le Pont-Vieux” o “Le Vieil orfèvre”³⁰⁸.

cenado en el Barrio Latino con León Dierx, Ernest d’Hervilly, Albert Glatigny, Sully-Prudhomme, Catulle Mendès, Armand Silvestre, François Coppée y con nuestro cubano el incomparable José María de Heredia...”. Probablemente, esta reseña dio pie al “Medallón” de Darío, quien consideraría a Palma “uno de los suyos” dándole su reconocimiento del *Parnasse*. Más certera fue la reflexión que le dedicara su compatriota José Martí: “No en Cuba sólo, sino en toda nuestra América, se leen sus serenatas, que suenan a guzla, y las décimas en que recuerda y predice nuestras glorias, y sus cantos valientes al progreso, y las estancias de fina y aérea composición, donde ha logrado aprisionar en palabras la música errante que vuela por lo invisible, y las nobles tristezas de un alma...”. “José Joaquín Palma”, *La juventud*, 1889.

³⁰⁷ Cf. Sequeira, D. M. *Rubén Darío, criollo en El Salvador*, pág. 311.

³⁰⁸ Ambos sonetos aparecerían sucesivamente en la sección “Le Moyen Age et la Renaissance” de *Les Trophées* (1893). A la altura de 1890, Rubén Darío podía haberlos conocido a través de otra serie de publicaciones anteriores: “Sur le Pont-Vieux” se integraba, por ejemplo, en *Le Livre des sonnets* (1875) editado por Charles Asselineau y en el tercer *Parnasse Contemporain* (1876). Por su parte, “Le Vieil orfèvre” había visto ya la luz en la obra de Charles Davillier *Recherches sur l’orfèvrerie en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance* (1879), en la revista *Paris-Moderne* en su número del 1º de abril de 1882,

Por otra parte, Juan Ramón Jiménez hablaba de cierto “Medallón” dedicado por Darío a Heredia y luego ausente de varias ediciones de *Azul...*: “Uno de los dos José María de Heredia, los cubanos, escribió en francés sus *Trophées* y casó a sus hijas con conocidos poetas franceses. Este Heredia fue uno de los más queridos parnasianos, y Rubén Darío lo saludó en un *Medallón* de los de *Azul...*, que luego he visto suprimido en ediciones posteriores del libro precioso”³⁰⁹. Sin embargo, este hipotético “Medallón” probablemente no llegara a escribirse nunca, dado que no aparece en ninguna edición de *Azul...* ni tampoco entre los muchos volúmenes que recogen la poesía inédita del nicaragüense. No sería, en cualquier caso, la primera ni la última vez que al Nobel onubense le fallase la memoria o confundiese ciertos datos.

Con “Medallón” o sin él, Heredia y su parnasianismo canónico rigen la poética dariana durante el lustro que transcurre desde la primera edición de *Azul...* en Valparaíso (1888) hasta la estancia del poeta en París en el verano de 1893. El Darío de su segundo periplo centroamericano, el Darío que pisa España por vez primera en 1892, y pese a la opinión de algunos críticos de su tiempo y del nuestro, era un parnasiano *pur-sang* que no dudaba en imitar y laurear a José María de Heredia por delante de Mallarmé y de toda la caterva de decadentes y simbolistas³¹⁰.

3.1.6.2 Enrique Gómez Carrillo y la implantación del “Canon simbolista”

Figura capital del periodismo moderno en lengua española, desde 1892 y hasta bien entrado el siglo XX Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) fue el más polémico, ególatra, proselitista, célebre y leído de los cronistas y uno de los grandes teóricos del nuevo arte literario. Nacido en Guatemala, desde donde muy joven daría el salto a Europa, su firma encarna como otra ninguna el espíritu *parisien* y cosmopolita del modernismo

en la *Revue bleue* el 19 de diciembre de 1885, en la obra de Jules Lemaitre *Les Contemporains* (2ª serie, 1886), en la revista *Le Semeur* el 25 de febrero de 1888 y en una *Anthologie des poètes françaises du XIX siècle* de 1888. Véase la “Notice” adjunta en el Dossier que Anny Detalle incluye al final de su edición de *Les Trophées*, Gallimard, 1981.

³⁰⁹ “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica”, *Revista de América*, VI, pp. 17-30.

³¹⁰ Uno de aquellos críticos fue el argentino Domingo Martinto, quien hermanaba al Darío de 1890 con los disidentes de la Escuela, Coppée y Sully-Prudhomme, antes que con Mendès o Heredia: “Se pretende que Vd. imite a los franceses, que ama con especial cariño a Catulle Mendès, y aunque estoy conforme con ello en lo que se relaciona a la parte plástica, a la factura de sus obras, no pienso lo mismo acerca de su fondo. En Vd. hay mucho más espontaneidad, muchos más quilates de pensamiento (...), y al seguir en algo su modo (...) lo ha hecho con la misma inteligencia que Sully-Prudhomme y Coppée, que más que Vd. aún se dejaron influenciar por la poética y retórica de los parnasianos”. “Una carta literaria”, *La Unión*, 17 de mayo de 1890. Recogido por D. M. Sequeira en *Rubén Darío criollo en El Salvador*, pp. 232-234.

americano, y sus novelas y correspondencias alimentaron la imaginación finisecular de toda la juventud literaria hispanica. No sería exagerado afirmar por ello que su influencia en la prosa modernista podría equipararse a la de Darío en el verso.

La teoría que de la prosa tuviera Gómez Carrillo conciliaba la esmerada labor del parnasiano, abanderada por Flaubert, con las sugerencias decadentes y simbolistas más novedosas, si bien, a la hora de la verdad, la praxis de su estilo literario, hoy simple curiosidad de época, no alcanzara su pretendida excelencia en ninguna de las dos directrices. Uno de sus trabajos más importantes, *El modernismo* (1905) contaba con un capítulo dedicado a “El arte de trabajar la prosa artística” donde Gómez Carrillo defiende la teoría del Arte por el arte, pese a estar en aquel momento “muy desacreditada”, y el trabajo estilístico propio del parnasianismo: “El único defecto verdadero de la frase nueva es que no se presta a la labor fácil tan cara a nuestros predecesores. Convirtiéndose en “artista”, el escritor no puede ya contar con aquella “espontaneidad” tan socorrida antaño y con aquella “frescura” que fue tan cómoda. (...) yo no hablo de la creación, que es un misterio, sino de la ejecución, que es un “arte”, es decir, una labor como el encaje, como el esmalte, como el burilado”.

Artesanía en su ejecución, misterio en la creación, la literatura tal como la entendía el guatemalteco parece aunar las dos corrientes más modernas nacidas en Francia, el decadentismo y el simbolismo, ya que en ambas el esmero formal era un común denominador heredado del parnasianismo. En este sentido, su papel como introductor en las literaturas españolas del “Canon simbolista”, de la novísimas poéticas posteriores al Parnaso, resultó fundamental en el devenir de nuestro modernismo.

Pero situémonos en contexto. Enrique Gómez Carrillo pasó su infancia y adolescencia en su Guatemala natal. Su padre, Agustín Gómez Carrillo, fue un hombre culto, autor de textos sobre la historia patria, mientras que su madre, Josefina Tibbe, de origen belga, le enseñó el francés desde muy pequeño. En 1890 conoció a Rubén Darío en el seno de *El Correo de la Tarde* que dirigía a la sazón el nicaragüense, y allí profirió sus primeros balbuceos en el mundo del periodismo. Por iniciativa de algunos intelectuales de la República, entre ellos el propio Darío, en 1891 el joven escritor recibe una pensión del gobierno para ampliar sus estudios en Europa. Así, Gómez Carrillo se convirtió en uno de los primeros jóvenes del modernismo americano en ver cumplido el sueño parisino, dos años antes que el poeta de *Prosas profanas*. En el París de Fines de Siglo se desarrolló como ninguno de cuantos hispanos hubieron intentado ver cumplidas

semejante aspiraciones, y en seguida gozó de un rápido e inusitado buen trato con escritores de la talla de Verlaine, Jean Moréas –quien llegó a prologarle un libro, *Grecia* (1908)-, Catulle Mendès o Maurice Duplessis, amén de entrevistarse en varias ocasiones con otros parnasianos: Banville, Leconte de Lisle, Coppée o Armand Silvestre³¹¹.

Desde París, el guatemalteco va proyectando desde bien temprano su entusiasmo modernista por la nueva literatura francesa, contribuyendo como pocos a su recepción y difusión por todos los rincones del mundo hispánico. Así, la sombra de Gómez Carrillo era alargada en la primera revista con conciencia modernista publicada en su país natal, *Guatemala Ilustrada* (1892-1894), donde su firma se vio acompañaba de las de Darío, Julián de I Casal, Gutiérrez Nájera o Salvador Rueda y de traducciones de los románticos franceses y de parnasianos como Gautier y Baudelaire.

En 1892 nos encontramos a Gómez Carrillo pasando unos meses en Madrid, y allí publicó su primer libro, *Esquisses. Siluetas de escritores y artistas*. Dedicado a Juan Valera, desde su breve prólogo el joven centroamericano parecía ya presentir la nula acogida que una obra de tal naturaleza habría de obtener en los conservadores círculos literarios madrileños: “No creo que este libro obtenga en Madrid un gran suceso. Fuera de veinte o treinta espíritus cosmopolitas, apenas habrá nadie que lo lea con placer. Su título sólo, en un idioma extranjero, hará sonreír, con risa de compasión, a la bande de críticos españoles que (...) consumen su vida literaria en cazar galicismos”. Sus esperanzas, por contra, las tenía puestas en América, entre “una falange de literatos jóvenes que, haciendo labor fecunda, trabaja con actividad, aunque aisladamente, por asimilar nuestra literatura a la literatura nueva de Francia”.

Si el proceso natural del modernismo hispánico viene condicionado por un desarrollo diacrónico del parnasianismo, el decadentismo y el simbolismo, un hecho diferencial como su conocimiento directo de los círculos parisinos hizo que Gómez Carrillo asimilase dichas corrientes en la más pura sincronía. Sin embargo, el París literario en el que supo sumergirse se dividía en dos realidades bien distintas: por un lado, estaba la “oficialidad” del parnasianismo triunfante, bien asentado en la Academia, en la Ópera y en las redacciones de los principales diarios. Y por el otro estaban las vanguardias decadentes y simbolistas, la bohemia: la modernidad en suma, pues a ojos de los Verlaine, Mallarmé, Moréas y sus jóvenes edecanes, el *Parnasse* había quedado ya obsoleto, más allá de sus indudables valores poéticos.

³¹¹ Cf. Gómez Carrillo, E. *Treinta años de mi vida*, capítulo XIX, “Mis gloriosos amigos”.

Alineado con esta última vanguardia, el Gómez Carrillo de *Esquisses* no duda en dar a entender su adhesión al simbolismo de Moréas, de Verlaine, de Maurras, aunque no niegue por ello su sa ludio a los viejos maestros parnasianos. Así, la galería de retratos que puebla el volumen cuenta con Oscar Wilde, Charles Maurras, Paul Verlaine, Juliette Adam y Charles Morice, colindantes con dos retratos parnasianos, los de Armand Silvestre y Leconte de Lisle. A propósito de Silvestre, “conteur alegre” y poeta “banvillien” que “ha cincelado, con cincel finísimo, el blanco mármol de los *Sonetos Paganos* y el oro puro de la *Canción de las horas*”, Gómez Carrillo nos deja de paso un breve comentario sobre Banville, “el maestro adorable, el poeta exquisito y sonoro, innotizado (sic) por la rima y mimado por la Inspiración”. Pero si hay un parnasiano que mereciera sus favores, ése fue sin duda el autor de los *Poèmes barbares*, a quien dedicó un “Camafeo” fechado en París, en agosto de 1891: “Su amplia cabeza de guerrero mitológico y su hermosa melena blanca y rizada, indican la sonoridad y la fuerza; su perfil griego y su nariz perfecta indican la pureza y la nitidez; su frente enorme y contraída por la reflexión, indica la profundidad y la sabiduría; sus ojos pequeños, negros y penetrantes, indican la novedad y el ansia del descubridor...”³¹².

Sensaciones de arte (1893) recoge algunos artículos que el joven modernista guatemalteco dedicara a diferentes facetas de la cultura finisecular: el arte japonés, la pintura francesa contemporánea o la literatura de autores como Oscar Wilde, Paul Verlaine, Zola o José María de Heredia, de cuyos *Trofeos* y su rotundo éxito se hizo amplio eco en una reseña. Excelente conocedor de la Escuela, Gómez Carrillo comienza su estudio transcribiendo unas estrofas de “L’Art” de Gautier para a continuación, y tras copiar el celeberrimo poema de “Los Conquistadores”, ensalzar la perfección del soneto herediano, comparable “a las monedas de Libia”, o “a las monedas de Eucrátide”.

La reseña a *Les Trophées* concluía con una interesante disquisición sobre la Escuela parnasiana y el lugar que ésta ocupaba en la poesía moderna. Para Carrillo, Heredia era “el mejor representante de la escuela parnasiana”, presunción que trata de demostrar comparando su poesía, hierática e impasible, con la de otros parnasianos menos puristas como Coppée, “el cantor exquisito de la gente pobre” que “esalta sus versos con toques irónicos” y con “una sensibilidad muy penetrante y muy fina”, o como Sully-Prudhomme, “un filósofo” cuyos poemas son “razonamientos vigorosos y aun

³¹² Las dos últimas siluetas del libro son las únicas pertenecientes a autores hispánicos: Alejandro Sawa, “cuya firmeza de rasgos y de facciones habría inspirado a Teodoro de Banville, el miniaturista admirable, un camafeo delicioso”, y su amigo de Centroamérica Rubén Darío.

exámenes de conciencia”. En resumen, y desde su punto de vista, un tanto férreo, ninguno de los parnasianos, a excepción de Heredia y Leconte de Lisle, lo era realmente, dado que en algún momento habíanse liberado de las ataduras de la impasibilidad: Léon Dierx le parecía un “alma dulce y amable” que “adora las claridades lejanas del crepúsculo y los tintes vagos del poniente, hace versos llenos de melancolía y de inquietud”; Catulle Mendès “se queja a menudo y cuenta, en lieds sentimentales, la historia de sus pasiones y de sus tristezas”; mientras que Armand Silvestre “suele engolfarse en el misterio vacilante de los paisajes metafísicos”...³¹³

En cuanto a la vigencia del Parnaso en 1893, y pese a la belleza que supo imprimir a sus obras, no le cabe duda a Gómez Carrillo que ha quedado obsoleta, ajena al impulso primario que late en el origen del arte nuevo, decadente y el simbolista:

La poesía parnasiana, marmórea, impenetrable, no dice ya gran cosa a nuestras almas enfermas; y los escritores que cincelan con frialdad los versos, como si fuesen ánforas, nos son indiferentes. Algunos críticos achacan este desdén a la influencia de la moda, pero en realidad Nuestra Señora del Capricho no tiene nada que ver en el asunto y sólo se trata de nuestras almas. Ah, ora casi todos tenemos al go de Des Esseintes: nos encantan las coloraciones raras, las orquídeas que parecen flores de porcelana, los perfumes enervantes; adoramos a los poetas malsanos...

El simbolismo ha triunfado, y son ahora otros los maestros porque es otra también la sensibilidad. Habla Gómez Carrillo en nombre de la juventud modernista:

María Barchkief, contando ingenuamente la historia de su vida, nos conmueve mejor que Leconte de Lisle describiendo las luchas formidables de las razas antiguas, y Stéphane Mallarmé, evocando las sombras voluptuosas de las ninfas griegas, nos apasiona más que Victor Hugo cantando el himno de la libertad.

Para mí, el alma moderna está encarnada en Verlaine. Sus poesías no tienen ni la sonoridad triunfal de Heredia, ni la factura perfecta de Gautier; pero como resultan llenas de contradicciones, de sentimientos opuestos y de ideas encontradas que nos hacen pensar en nuestras propias contradicciones y en nuestros propios defectos, nos apasionan más que las poesías de ningún otro genio. (...) Verlaine es el poeta; Heredia es el obrero. Verlaine merece toda nuestra admiración y todo nuestro cariño, porque es el más perfecto representante de su época, porque vive nuestra vida y porque, aun siendo incoherente, nos

³¹³ La reseña a *Les Trophées* aparecería de nuevo en *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* (1895) con una sola variante, la transcripción del soneto “Los Conquistadores” en versión del colombiano M. A. Caro, la más antigua realizada en lengua española –vio la luz en *Sonetos de aquí y de allí* (1891)-.

hace sentir con intensidad maravillosa. Heredia sólo me parece digno de estima y de respeto. Docto y fino, es un artífice sorprendente; nadie como él para grabar en un puño de daga la historia de los Césares, y para decir, en la lengua sonora, la leyenda de los conquistadores; pero nadie, en cambio, tan extraño a nosotros por el sentimiento...

He aquí uno de los textos fundamentales para comprender el giro que en seguida habría de dar el modernismo hispánico con la consiguiente substitución del “Canon parnasiano” por el “Canon simbolista”. Los más avisados como Rubén Darío, que el mismo 1893 de estas *Sensaciones de arte* paseaba por París del brazo de Gómez Carrillo, adoptarían hacia el final del siglo una postura muy similar respecto al parnasianismo y a las corrientes que lo rebasarían. En otra reseña, esta vez dedicada a *Sept sages et la jeunesse contemporaine* de Julien Leclercq, Gómez Carrillo reincide en sus planteamientos al abordar la figura de Leconte de Lisle, uno de los autores a los que Leclercq consideraba entre los grandes maestros de la juventud: “La vida moderna le es completamente extraña y ni nuestras pasiones, ni nuestra religión, ni nuestras ideas, ni nuestros vicios, le han interesado nunca. (...) Sólo la forma de sus estrofas lo aproxima a nosotros, haciéndolo uno de nuestros más grandes contemporáneos. –La juventud no debe considerarlo sino como *profesor de estilo*”³¹⁴.

Aunque admirables exclusivamente por ese *estilo*, los parnasianos han quedado excluidos de la literatura modernista porque sus obras no reflejan al hombre moderno. Sólo Baudelaire, de entre aquellos, le parecía a Gómez Carrillo todavía actual por su espíritu contradictorio, por haber sido “el más complejo de los ingenios de su siglo”. Menos iconoclasta, Darío seguiría fiel a sus profesores, incluyendo entre *Los raros* su homenaje sincero a Leconte de Lisle y dando a la imprenta, posteriormente, unas *Prosas profanas* muy ceñidas aún tanto a ese *estilo* como a la imaginería del *Parnasse*: lo cual, como sabemos, no agradó a Gómez Carrillo, quien las juzgaba algo trasnochadas en pleno 1898³¹⁵.

³¹⁴ La reseña a *Sept sages et la jeunesse contemporaine* fue revisada por Gómez Carrillo en *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* (1895), añadiendo algunos nuevos apuntes en relación al listado de “maestros” analizados por Julien Leclercq: a los Renán, Taine, Flaubert, Baudelaire, Leconte de Lisle, Stendhal y Edmond de Goncourt que citaba el crítico francés, Gómez Carrillo antepone los nombres de Lavis, Paul Bourget, Anatole France, Mallarmé, Huysmans, Octave Mirbeau y Verlaine, “el poeta más penetrante, más delicado y más sutil de nuestro siglo”.

³¹⁵ Remitimos al lector al epígrafe dedicado a Darío en el capítulo sobre Argentina. *Sensaciones de arte* mereció, por su parte, una crítica durísima de Emilia Pardo Bazán, quien aprovechó una reseña en su revista *Nuevo Teatro Crítico* -número 30, diciembre de 1893- para lanzar una serie de dardos envenenados contra el decadentismo en general y contra el cubano Julián del Casal en particular.

A su labor como crítico, Gómez Carrillo adunó pronto la de traductor, y con apenas 21 años editó para la casa Garnier la antología *Cuentos escogidos de autores franceses*, en la que presentaba al público hispánico a autores como Richépin, Judith Gautier, o Armand Silvestre. El poeta de *Le Pays des roses*, de quien tradujo el cuento “Sara la domadora”, fue uno de los preferidos por el guatemalteco en su primera etapa de deslumbramiento por la literatura francesa: “¿Con quién podríamos comparar a Armand Silvestre para que nuestros lectores se formasen una idea justa de su talento? — ¿Con Rabelais?... ¿Con Petronio? ... No; comparámoslo más bien con Sancho. Es un Sancho refinado y moderno. Pero al mismo tiempo es un Banville, un poeta lírico que canta por el mero gusto de cantar y que suele exhalar suspiros poéticos de un lirismo puro y grandioso...”³¹⁶.

Junto a *Sensaciones de arte* (1893), la otra gran obra con la que Gómez Carrillo contribuyó a la implantación del “Canon simbolista” en el modernismo fue *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* (1895), miscelánea de juicios e impresiones sobre autores contemporáneos del perfil de Swinburne, Walt Whitman, Villiers de L’Isle-Adam, Pushkin, Ibsen o D’Annunzio.

Dedicado a Clarín, el libro cuenta con un prólogo de Jacinto Octavio Picón donde el novelista madrileño agradecía a Gómez Carrillo su inmensa labor como divulgador de la nueva literatura francesa: “ha llenado un vacío y presta un servicio a sus compañeros (...) porque, hoy por hoy, nos preocupa muy poco lo que se escribe fuera de España, sin que casi nadie se cuide de estudiarlo”³¹⁷. *Literatura extranjera* continúa la línea de las

³¹⁶ La obra contaba con un “Prefacio” en el que Gómez Carrillo, pese a su franca pasión por los franceses, no dudaba en plantear algunas comparaciones con autores de lengua española en las que éstos últimos no salían mal parados. Por ejemplo, a propósito de Catulle Mendès, señalaba que éste “encontró en América un ingenio que, imitándolo, lo superó”, refiriéndose a Rubén Darío. Y en cuanto a José Zorrilla, el guatemalteco señalaba que bien podía “hombrearse” con el mismísimo Baudelaire. Para refrendar dichas opiniones, al año siguiente editó, también para Garnier, una selección de *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos* (1894), con la cual defendía ante el público francés los valores en alza de la cultura hispánica de uno y otro lado del Atlántico: Clarín, Emilio Bobadilla, Bonafoux, Pardo Bazán, Valera, Julián del Casal, Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Salvador Rueda...

³¹⁷ En términos muy similares se expresaba el uruguayo Víctor Pérez Petit en la reseña a *Literatura extranjera* publicada en su *Revista Nacional de Literatura y ciencias sociales*, 10 de abril de 1896: “Igual ignorancia, si no es más grande, tenemos de estos otros literatos (...), y consiste que la mayoría de ellos (...) tienen por lo menos la ventaja de ser más modernos y de estar más en boga en sus países respectivos. Strindberg, Ostrom, Heyse, Poluchkine (sic), Walt Whitman, Swinburne, D’Annunzio y los poetas jóvenes de Francia (simbolistas, místicos, decadentes, wagnerianos, etc.) que forman la galería de Gómez Carrillo, son artistas de tanto mérito en su país como desconocidos para nosotros. ¿Qué gratitud y qué aplausos no se merecerá el autor de *Sensaciones de Arte* por la tarea cumplida en su último libro, si se consideran las anteriores reflexiones”. Esta reseña fue leída por Clarín, quien no dudó en criticarla, precisamente, en el prólogo que escribió para el libro de Gómez Carrillo *Almas y cerebros* (1898): “Si quiere ver mi buen amigo en un reflejo fiel el peligro de su cosmopolitismo literario para la juventud a

obras precedentes en cuanto que presenta una retrospectiva del *Parnasse contemporain* desde el punto de vista de la juventud literaria decadente y simbolista. En una serie de “Notas sobre el Parnaso Contemporáneo” Gómez Carrillo comienza abordando a uno de los “raros” de la Escuela, Albert Glatigny, recordando diversos aspectos de su biografía y elogiando sus obras, “que ninguno de mis lectores debe conocer ...”. Para el autor guatemalteco, Glatigny fue el primer patriarca auténtico del cenáculo parnasiano, cuyo trono sería luego, desgraciadamente, usurpado para siempre por Leconte de Lisle y sus normas de impassibilidad. Desde entonces, “la principal preocupación de los que formaban parte de [la Escuela] consistió en hacer versos exteriormente impecables, e interiormente insignificantes. La fórmula primitiva vióse exagerada por unos y entibiada por otros, pero siempre siguió siendo la base de una estética gracias a cuya estrechez varios poetas que hoy no nos parecen sino “poetas de gran mérito”, llegaron a ser considerados como “genios prodigiosos”.

Como podemos observar en estas líneas, el principal ataque que Gómez Carrillo dirigía contra el Parnaso apuntaba a su desconexión con la sensibilidad moderna, a los sobrios preceptos de la impassibilidad, a que anduvo “confundiendo al Arte con la Forma”:

¿Y el Arte por el Arte? Todo lo que, siendo bello se contenta con su propia naturaleza... (...). Pero este Arte está compuesto, lo mismo que los demás organismos vivos, de cuerpo y alma. Si le quitan el cuerpo, se convierte en idea invisible; si le quita el alma, llega a ser materia sin expresión. La teoría del Arte por el Arte, bien comprendida, es muy amplia, y dentro de ella deben caber todos los grandes poemas que no dan reglas fijas para ejercer ningún oficio. Pero comprendida como los parnasianos la comprendieron, pierde gran parte de su intensidad y sólo merece llamarse: la Forma por la Forma; es decir, el Vacío elegante. (...) La estética parnasiana es una negación de la poesía verdadera, por ser una negación del sentimiento...

Pese a una condena tan explícita, Gómez Carrillo no dejaba de comprender que, de hecho, fueron escasos los poetas parnasianos que se ciñeron siempre al dogma de la impassibilidad, y que la Escuela fue fecunda en direcciones y en concreciones líricas “cuyas gracias delicadas nos harían fácilmente olvidar la mezquindad de la planta doctrinaria que las produjo”.

quien principalmente se dirige, lea la crítica que de sus obras, las de Gómez Carrillo, ha escrito poco ha un muchacho de Montevideo, me parece, en la excelente *Revista Nacional*. ¡Con qué entusiasmo repite el crítico los nombres desconocidos, pero sin duda resplandecientes, de rusos, griegos (¡ah, los griegos!), polacos, japoneses, etc., etc., que usted cita en sus últimos libros!”.

El capítulo de “Notas sobre el Parnaso Contemporáneo” tiene su complemento perfecto en aquél que Gómez Carrillo dedica a “Los poetas jóvenes de Francia”, una retahíla de amplias e interesantes reflexiones sobre el decadentismo y el simbolismo³¹⁸. Por vez primera en el contexto hispánico, se nos presentaba con cierta solidez intelectual y datos concisos la teoría y los versos de Moréas, Maurice du Plessys, Saint-Pol-Roux, Henri de Régnier, Charles Morice, Stuart Merrill, Maeterlinck, Tailhade y toda la pléyade que conformaba el canon poético decadente-simbolista, un hecho que ya en el prólogo subrayaba J. O. Picón: “Nuestros poetas, particularmente los del elemento joven, no conocen más que a las eminencias de la literatura francesa: gracias a V., van a codearse con legiones de místicos, decadentes, simbolistas, instrumentistas y demás especies raras...”.

Una vez presentadas al público obras de relevancia mayor como *Sensaciones de arte* o *Literatura extranjera*, la trayectoria de Gómez Carrillo se sumergió en una vorágine de géneros y mercaderías que habrían de conformar con el tiempo las decenas y decenas de volúmenes de sus desiguales *Obras completas*. Con respecto a la recepción del Parnaso y el simbolismo en el contexto hispánico, las páginas de mayor trascendencia habían sido escritas ya en aquellas primeras obras, si bien en otras posteriores aún podamos espigar algunos fragmentos de relativo interés.

Almas y cerebros. Historias sentimentales e intimidades parisienses (1898) relata algunas de las “visitas” que el autor realizaba a sus contemporáneos, entre ellos algunos parnasianos como Coppée y Arm and Silvestre. Del primero, cuya “Visita” se había publicado ya en *El cojo ilustrado* de Caracas (1896), nos pintaba Gómez Carrillo su fisonomía y su existencia “tan sosegada, tan sencilla y tan burguesa”, transcribiendo de paso ciertas confesiones del viejo parnasiano pasado de moda: “Nosotros, los poetas viejos, los parnasianos, nos quejamos a menudo de que los jóvenes simbolistas nos ataquen, nos llamen momias, nos tilden de imbéciles y esperen con impaciencia la hora de nuestra muerte (...). Yo no entiendo, le aseguro a usted que no entiendo, los poemas decadentes: a veces me he propuesto leerlos con despacio, buscar en ellos las chispas que anuncian el futuro fuego sagrado; pero imposible, no los entiendo, y, naturalmente, cuando por casualidad hablo de los autores de tales poemas, les llamo locos sin acordarme de que a mí también me llamaron loco en otro tiempo, asegurándome que

³¹⁸ “Los jóvenes poetas de Francia” había visto ya la luz a lo largo de diferentes entregas en la *Revista de América* que Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre dirigían en Buenos Aires (1894).

mis versos eran ininteligibles...”. Por su parte, en la “Visita a Armand Silvestre” Gómez Carrillo retoma el texto que ya dedicara a este autor en sus *Esquisses* (1892), añadiendo una descripción del domicilio del poeta y sus métodos de trabajo.

Para 1899, Gómez Carrillo era ya en España y en Hispanoamérica el más reputado prosista del modernismo, tanto por sus crónicas como por sus novelas y cuentos. Ese mismo año dio a la imprenta *Maravillas*, obra que él mismo tituló “no vela funambulesca” y que gozó del aplauso de la juventud literaria³¹⁹. Escritor de éxito en París, su círculo de amistades literarias se iba ampliando; amistades que, por otro lado, no eran tan estrechas ni sinceras como pudieran parecerlo a simple vista. En las crónicas de “París día por día”, enviadas a la revista madrileña *La vida literaria*, Gómez Carrillo se jactaba de sus lazos con los escritores de mayor renombre al tiempo que se quejaba, con cierto resquemor, del carácter xenófobo de algunos: “Yo he tomado el aperitivo en la misma mesa que Catulle Mendès durante meses enteros, en el café Napolitano; yo he hablado con él de Cervantes y de Góngora; yo he llegado a creerme su amigo; pero luego al encontrarle por la calle y ver que ni siquiera me saludaba, he comprendido que en París es necesario ser francés para ser alguien”³²⁰.

Con la llegada del nuevo siglo y el impulso renovador que encarnó la juventud agrupada en torno al Rubén Darío de los *Cantos de vida y esperanza*, el modernismo entró en un período de madurez en el que la arrogancia decadente de Gómez Carrillo comenzaba a

³¹⁹ De este subtítulo, cómo no, habían de mostrarse los sectores más conservadores de la literatura madrileña. En las páginas de la revista *Gedeón* apareció el siguiente ro mancillo anónimo: “El señor Gómez Carrillo / ha compuesto *Maravillas*, / novela funambulesca, / según el autor declara, / tan tranquilo, en la cubierta. / Yo, que he leído a Teodoro / Banville, aunque no lo crean / (...) declaro que *Maravillas* / no es obra funambulesca, / aun cuando en ella se trate / de bailarinas de cuerda / y cosas por el estilo...”. Cf. Recogido por Gómez Carrillo en *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), pág. 270. Por su parte, en la revista *La vida literaria*, un joven “Ángel Gue rra” –pseudónimo de José Betancort Cabrera– cantaba las alabanzas de *Maravillas*, anteponiendo a Gómez Carrillo al mismísimo Darío: “Rubén Darío no me es adorable como escritor. Lucha hoy en la vanguardia de las notabilidades americanas, pero decadente, colorista, retuerce las frases hasta dislocarlas, para que se contraigan como nervios y sufran como fibras doloridas; cincela, esculpe, pinta con la palabra, con entonaciones pálidas de carnes enfermas. (...) En cambio, Gómez Carrillo me encanta. Es poeta siempre en medio de sus prosas gallardas y siente cuanto dice con la intensidad de un obsesionado...”. “Sensaciones de arte”, *La vida literaria*, 22 de junio de 1899.

³²⁰ “París días por día”, *La vida literaria*, 15 de junio de 1899. Recogido luego en *Sensaciones de París y de Madrid* (1900). Pese a todo, la relación cordial entre Gómez Carrillo y Catulle Mendès no haría más que afianzarse con el tiempo. En *El alma encantadora de París* (1902) le dedicaba todo un capítulo, “El poeta de París (Catulle Mendès)”, mientras que en *Pequeñas cuestiones palpitantes* (1910) incluía otro, “La bohemia en el teatro”, donde relataba una de sus íntimas veladas en casa del “maestro” parnassiano. A propósito de *El alma encantadora de París*, el argentino Eugenio Díaz Romero publicó una reseña, “Literatura americana” –luego incluida en *Horas escritas* (1913)– en la que otro de los grandes promotores del “Canon simbolista” resaltaba el parentesco entre Mendès y G. Carrillo: “Más que un hijo de América, parece un producto de París. (...) Se ha asimilado como ninguno el espíritu ágil y sonriente de Francia. Sus prosas, a menudo exquisitas y sensuales, recuerdan las de Catulle Mendès...”.

sonar amañerada, ingenua y anacrónica. Pese a tan brillantes y fundamentales aportaciones al desarrollo y la divulgación de la nueva estética en las literaturas españolas, la figura de Gómez Carrillo iniciaba la andadura hacia el olvido, no sin antes dar a la imprenta algunas obras de cierto interés como *El modernismo* (1905), uno de los primeros estudios monográficos sobre la materia firmado además por un actor principal como lo fue el guatemalteco³²¹.

Personalidad llena de luces y sombras, “hombre sin escrúpulos ni preocupaciones morales”, según confesaba Max Henríquez Ureña³²², Enrique Gómez Carrillo personificó como ningún otro la esencia heteróclita del Fin de Siglo en un momento clave de su desenvolvimiento, justo cuando el “Canon parnasiano” dejaba paso al “Canon simbolista”, justo cuando el modernismo ingresaba cabalmente en la modernidad.

El desapego y la prolongada ausencia de su país natal y los odios y rencores que Gómez Carrillo despertó en tre muchos de sus contemporáneos figuran entre las causas que condicionaron sin duda el insustancial desarrollo de un modernismo pleno en la República de Guatemala. Ya bien entrado el siglo XX, apenas podemos destacar algunas revistas menores como *La Locomotora* (1906-1909) o *Electra* (1908). La primera, dirigida por F. Estrada Paniagua y J. Méndez, publicó textos hispánicos de Darío, Leopoldo Díaz, A. Nervo o G. Valencia y traducciones de románticos, decadentes y parnasianos como Baudelaire o Coppée, mientras que *Electra* sintió especial predilección por decadentes y estetas como Oscar Wilde.

3.1.7 Costa Rica

3.1.7.1 Justo A. Facio y el premodernismo costarricense. El paso fugaz de Rubén Darío

Coincidiendo con el nacimiento de la propia literatura nacional, el poeta, periodista,

³²¹ *El modernismo* recoge una serie de ensayos y reseñas –“Los poetas simbolistas”, “La poesía portuguesa”...– en los cuales apenas ha sufrido variación alguna aquella percepción del fenómeno modernista que Gómez Carrillo ya expresara en *Sensaciones de arte* o *Literaturas extranjeras*. Así, en un texto como “Los tres príncipes”, se aplaude la poesía serena y melancólica de León Dierx, “Príncipe de los poetas” tras Verlaine y Mallarmé, en tanto que rompía con la ortodoxia parnasiana: “Este poeta ignorado, es sencillamente el más puro, el más noble espíritu de nuestra época. No creo que haya habido nunca un hombre más poeta en el mundo. La poesía es la función natural de su alma, y el verso es el único lenguaje posible para expresar sus ideas. Vive en un ensueño eterno de belleza y de amor...”.

³²² *Breve historia del modernismo*, pág. 392.

ensayista y político Justo Antonio Facio (1859-1931) desarrolló una breve obra lírica que si bien no puede considerarse aún modernista, presenta ya algunos rasgos que anticipan el tardío modernismo costarricense.

Nacido casualmente en Panamá, de familia pudiente y educación esmerada, Facio fue una de las personalidades más representativas de la cultura costarricense de entre siglos, y su nombre comenzó a sonar desde bien pronto en las principales antologías, revistas y periódicos del país. En *La Lira costarricense* (1890, 1891), primer florilegio poético de la literatura nacional, aparecieron algunos versos suyos que no desafinan en el tono general de la obra, romántico y costumbrista.

En cuanto a las publicaciones periódicas, merecen mencionarse *Costa Rica Ilustrada* (1890-1892) y *Revista de Costa Rica* (1892). En la primera de ellas, fundada por Próspero Calderón, quien más tarde pasaría a Guatemala para dar vida a *Guatemala Ilustrada*, publicaron algunos poetas modernistas como R. Darío, Gutiérrez Nájera y Julián del Casal, al tiempo que se tradujeron textos de poetas románticos y parnasianos - Coppée y Catulle Mendès-. La *Revista de Costa Rica*, por su parte, contó también con la colaboración y el apoyo de Rubén Darío, e igualmente presentó algunas versiones de románticos y parnasianos como Banville y Coppée.

Rubén había llegado a Costa Rica, procedente de Guatemala, en agosto de 1891. En San José llevaría el poeta una vida placentera: alejado de los turbulentos sucesos acaecidos en los meses anteriores, en noviembre le nace su primogénito, y las revistas y diarios en los que colabora parecen abonarle sin premura sus estipendios. Pese a todo, en la primavera de 1892, de nuevo muy mermada su economía, Darío se vio obligado a abandonar Costa Rica y regresar a Guatemala.

Los poemas que escribe durante sus días costarricenses, una serie de “Oditas” y cancioncillas, significan las primeras tentativas de adaptar a su lírica el influjo de las *Odes funambulesques* de Banville. “¿Dónde estás?”, “Versos negros”, “Regalito De boda” y especialmente “Los regalos de Puck. Versos de año nuevo” presentan indudables paralelismos con aquellas otras oditas de Banville, tal el “Préface” que abre la sección “Les folies-nouvelles”:

Te voilà ! Nous pouvons encor
Te dévider tout le fil d'or
De la bobine!
En un rêve matériel,

Nous te montrerons Ariel
 Et Colombine
 (...)

Notre poème fanfaron,
 Qui dans le pays d'Obéron
 Toujours s'égare,
 N'est pas plus compliqué vraiment
 Que ce que l'on songe en fumant
 Un bon cigare.
 (...)

Oui! moi qui rêve sous les cieux,
 Je fus sans doute audacieux
 En mon délire,
 D'oser dire à l'ami Pierrot:
 Tu seras valet de Marot,
 Porte ma lyre!

Darío adecua perfectamente la versificación y el elástico decir banvillesco a la prosodia castellana, su tono dinámico y el trasfondo emocional en el que se desenvuelven los figurines de la *Commedia dell'Arte* y del shakesperiano *A Midsummer Night's Dream*:

Adquiere, de un moscardón,
 un ala limpia y hermosa,
 Flabel que dará a la esposa
 de Oberón.
 (...)

Fue de vuelo Puck. De pronto
 a Colombina encontré,
 y junto a ella, hecho un tonto,
 a Pierrot...

Tras codearse con Darío en la *Revista de Costa Rica*, donde además tuvo la oportunidad de leer a Banville y a Coppée, Justo Facio comienza a abandonar, aunque muy tímidamente, su apego a Bécquer y a la sentimentalidad posromántica. Sería en la *Revista de América* que Darío fundó en Buenos Aires y en la mexicana *Revista azul* de Gutiérrez Nájera, a partir de 1894, cuando publica por vez primera sus “Bronces” - “Mármol griego”, “Cleopatra”, “Esfinge”, “César”...-, un conjunto de poemas escritos en una forma clasicista que no puede realmente llamarse parnasiana. Ese mismo año de

1894 el poeta recoge toda su obra en un volumen, *Mis versos*, que a la postre sería el único que daría a la imprenta. Pese a su división en varias secciones cuyos títulos apuntan, en gran medida, a la moda *parnassienne*, *Mis versos* participa aún, en su conjunto, del romanticismo pleno. Merecen su brayarse tan sólo algunos “Medallones”, sonetos erótico-amatorios de una galantería plástica y voluptuosa aunque inocente, o “Facetas”, ingenuas reflexiones premodernistas sobre el arte, el amor o la patria. Los “Bronces” que Facio cedió a las periódicas revistas han sido aquí rebautizados como “Torsos”, una serie que conjuga el suspirillo becqueriano con la evocación de ciertas figuras históricas, siempre sometidas a una retórica clasicista y académica digna de un Guido y Spano, un Valera o un Menéndez Pelayo. “Mármol griego”, “Cleopatra”, dedicado a Gutiérrez Nájera, o “En Grecia”, escrito en homenaje a Rubén Darío, son dignas muestras de la querencia por algunos motivos parnasianos declamados, sin embargo, con un verso exaltado, algo rústico, absolutamente ajeno a la expresividad del *Parnasse*.

En su momento, la poesía de Facio fue titulada erróneamente de parnasiana, nada extraño teniendo en cuenta el escaso conocimiento real que de la Escuela francesa tenía el común de la crítica hispánica. “C. M”, firma de la barcelonesa *La Ilustración Ibérica*, reseñaba *Mis versos* el 16 de febrero de 1895 con un tono altisonante: “[Facio] se trata de un *parnasiano*, con sus puntas y ribetes de decadentista, (...) un artista que lleva hasta el extremo el cuidado de la forma, pero sin que esta perfección ahogue el sentimiento...”. Por su parte, León A. Soto, en *El Mercurio* costarricense -20 de febrero de 1895-, afirmaba igualmente que “Facio es un parnasiano, pero no de los que dicen que la Venus de Milo es bella porque no tiene alma. Más claro: no es de los que creen que el arte está, solamente, en el empleo de frases adecuadas, en el de “ridiculeces y extravagancias adorables” y en la impecabilidad de la forma...”³²³. Finalmente, Antonio de Valbuena, en la tercera serie de sus crueles *Ripios ultramarinos* (1896), abordaba también, con su singular estilo, la obra de este poeta costarricense –“no; no está en un manicomio. Anda por el mundo”-. Sin ir más allá de los rótulos, tan parnasianos, de las secciones del libro – “Bronces”, “Tapices”, “Torsos”...-, Valbuena no dejaba de preguntarse lo siguiente: “¿Comprenden ustedes que el autor que ha puesto estos títulos (...) pueda estar bien de la cabeza?”.

Clasicistas, coloristas, sensuales, algunos versos de Facio, no demasados, enlazan con

³²³ Recogido en la página www.panamapoesia.com, en la entrada dedicada a Justo A. Facio.

aquellos que en España andaban escribiendo por aquel tiempo Manuel Reina o Salvador Rueda -con quien Facio mantuvo cierto contacto epistolar y al que dedicó, lleno de admiración, la serie de sonetos “El año tropical” (1908)-. Pero en ningún momento podemos hablar de una filiación real de su poesía con el *Parnasse contemporain*. En este sentido, ya Max Henríquez Ureña opinaba que “tampoco puede clasificarse dentro del modernismo a Justo A. Facio (...)”. En su único libro, *Mis versos* (1894), se revela como un poeta de limpia factura, representativo del momento de transición que precedió al modernismo³²⁴. El de Justo Facio, en conclusión, se suma a otros varios ejemplos de “pseudoparnasianos” que un sector de la crítica finisecular, carente de profundidad y de perspectiva, se empeñó en colocar entre aquellos que realmente sí supieron asimilar en su obra los elementos propios de la poética parnasiana.

3.1.7.2 La tardía eclosión del modernismo en Costa Rica

No fue hasta 1900 que comenzó a gestarse en Costa Rica el modernismo propiamente dicho; su máximo apogeo, por otro lado, se dio bastante tardío, entre 1910 y 1920. Tras la obra de un precursor como Justo Facio, el primer modernista costarricense fue el poeta y ensayista Roberto Brenes Mesén, autor muy influido por el simbolismo y por el último Rubén Darío en libros como *En el silencio* (1907), *Hacia nuevos umbrales* (1913) y *Pastorales y jacintos* (1917).

En cuanto al ámbito de las publicaciones periódicas, caben ser destacadas *Arte y Vida* (1901), *Páginas Ilustradas* (1904-1912) o *Pandemonium* (1905-1914), todas ellas acordes con la nueva estética. Si *Arte y vida* no publicó traducciones, *Páginas Ilustradas* presentó textos de los grandes poetas románticos, simbolistas, decadentes y parnasianos –Leconte de Lisle, Coppée y Heredia-. Estos últimos, sin embargo, no contaron para *Pandemonium*, donde sí se publicó a los J. Lorrain, P. Loti, F. Jammes, Maeterlinck o Rodenbach.

³²⁴ Breve historia del modernismo, pág. 412.

3.2 Sudamérica

3.2.1 Chile

3.2.1.1 Rubén Darío en Chile (I). Amistades y lecturas. *Abrojos, Rimas, Canto épico a las glorias de Chile*

El 23 de junio de 1886, Rubén Darío desembarca en Valparaíso, dando así comienzo a su fecunda y trascendental etapa chilena. Un mes después ya lo tenemos en la capital, Santiago, trabajando en la redacción del diario *La Época*, donde publica sus primeros textos en aquel país y participa, con otros jóvenes del ramo, de un cenáculo literario de escasa repercusión³²⁵. Pronto comenzó Darío a frecuentar a otros personajes de aspiraciones literarias similares a la suya y que jugarán un papel fundamental en su formación y en el encauzamiento de sus gustos estéticos. Una de las amistades que más le marcaron en este sentido fue la de Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente de la República, José Manuel Balmaceda. En su prosa juvenil *A. de Gilbert*, Darío recordará, años más tarde, su llegada a Santiago de Chile y sus sueños cosmopolitas comunes con el malogrado Pedro, con quien ambicionaba visitar el París parnasiano de A. Silvestre y C. Mendès: “¡Irámos a París, seríamos amigos de Arm and Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès, le preguntaríamos a éste por qué se deja sobre la frente un mechón de su rubia cabellera; oiríamos a Renan en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de madame Adam; y escribiríamos libros franceses!”³²⁶.

El joven Balmaceda poseía una considerable biblioteca en la que Darío tuvo acceso a múltiples volúmenes de la nueva literatura francesa, así como a publicaciones periódicas como la *Nouvelle Revue* o la *Revue des Deux Mondes*, donde venían apareciendo las últimas novedades literarias de París. Otras bibliotecas en las que Darío fue acrecentando el cúmulo de sus lecturas y su bagaje cultural fueron la propia

³²⁵ *La Época*, fundado en 1881 y dirigido por Eduardo MacClure, nació como un diario conservador que, tras la llegada de Darío, comenzó a dar cabida en su sección literaria a los autores más modernos tanto en lengua española –José Martí, S. Chocano, el propio Darío– como en francés –Catulle Mendès–.

³²⁶ Unos párrafos más adelante, Darío trae a colación una interesante anécdota en la que los dos jóvenes amigos discutían sobre sus ideales literarios: “Un día le encontré desilusionado por su estilo: –‘No!, no es lo que yo deseo. Basta de novelitas de Mendès de frases coloreadas, de hojarasca de color de rosa. El fondo, la base, Rubén, eso es lo que hay que ver ahora-. Yo quise persuadirle de que no arrojase su clámide para vestir el levitón del precepto. –Sé artista, no quieras ser sabio. Pinta, cincela...’. Como podemos observar, la postura del joven Darío en Chile era la de una férrea defensa del arte puro, del Parnaso, frente a la pronta desilusión de su amigo Balmaceda.

Biblioteca Nacional de Santiago y la que su amigo Samuel Ossa Borne poseía en su domicilio, repleta de autores franceses contemporáneos -Leconte de Lisle, Banville, Catulle Mendès, Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam...- cuyos libros fueron pasando de mano en mano por todos los amigos literatos de Rubén ³²⁷. Uno de ellos, Manuel Rodríguez Mendoza, recordaba pasados los años cómo en casa de Samuel Ossa había tenido acceso por vez primera a los poetas del *Parnasse contemporain*, cuya rendida admiración hizo que pronto se les motejara él, a Darío, a Balmaceda y al resto de aquella *troupe* de “parnasianos o decadentes”: “Hace algún tiempo mi amigo Samuel Ossa, grande admirador de Coppée, Banville y Catulle Mendès me daba a conocer un libro que nunca he encontrado en los escaparates de nuestras librerías: *La Légende du Parnasse Contemporain*, interesantísima historia de los parnasianos, de ese grupo (...) de prosistas y de poetas llenos de ingenio y de caprichos de estilo que en la *Revue fantaisiste* y en la *République des Lettres* dieron tantas batallas para ganar tan pocas victorias”³²⁸.

De entre las grandes amistades que Darío cultivó durante su etapa chilena conviene señalar la del abogado y poeta de origen franco-canadiense Narciso Tondreau (1861-1949). Tondreau había dado sus primeros pasos en el mundo de las letras como traductor para *La Época* de algunos poetas franceses como Richepin. Según él mismo confesaba, fue a través de un comerciante francés, un tal Chopis, que fue haciéndose con las novedades literarias importadas directamente de Francia, libros que en seguida compartía con el resto de jóvenes colaboradores de *La Época*.³²⁹ Al calor de estos hallazgos se formó la tertulia en la que participaban los Darío, Tondreau, Balmaceda o Alberto Blest Bas, hijo del gran prosista Blest Gana, mozo educado en París y cuya muerte le sobrevino prematuramente, como al propio Balmaceda. En el seno de aquella tertulia “nuestros temas eran de arte, de literatura y algunas veces de política -recordaría Tondreau-. Salían a discusión las escuelas poéticas de París: los decadentes, los simbolistas, los parnasianos. Comentábamos las obras o los poemas de Armand Silvestre, de Baudelaire, de Catulle Mendès; los “Poemas Bárbaros” de Leconte de Lisle, “Los Trofeos” de Heredia; las novelas de Loti; “Las Neurosis” del extraño y

³²⁷ Cf. López Morillas, Juan. “El Azul... de Rubén Darío”. *Revista Hispánica Moderna*, 10, 1944, pág. 9-14.

³²⁸ Recogido por Silva Castro, R. *Rubén Darío a los veinte años*, pág. 276.

³²⁹ Cf. Urrutia de Irízar, E. “Rubén Darío y Narciso Tondreau, íntimos amigos de Chile”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* / coord. por Carlos H. Magis, 1970, págs. 883-892.

melancólico Mauricio Rollinat. También hablábamos de los grandes novelistas rusos”³³⁰.

En opinión de Tondreau, fue en este ambiente de intercambio cultural en el que Rubén Darío descubrió a los parnasianos y decadentes, y no durante su etapa en Centroamérica, de donde habría llegado adorando todavía a Hugo como a un Dios único. Sería, pues, a partir del año de 1886, durante sus primeros meses en Chile, cuando el poeta nicaragüense amplió significativamente su abanico de lecturas e influencias francesas, impregnándose de las corrientes parnasianas y decadentes que en seguida confluirán en el modernismo de *Azul*... Sin embargo, a la altura 1887, y pese a mostrar ya en sus cuentos ciertas huellas del Parnaso, Darío escribiría aún algunos libros de versos como *Abrojos*, *Canto épico a las glorias de Chile* y *Rimas*, cuya expresividad denota la marca de los grandes poetas españoles del siglo XIX: Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce o Bécquer³³¹. Paralelamente a estas obras de Darío, Narciso Tondreau dio a la imprenta su primer y único poemario, *Penumbras* (1887), muy influenciado también por el romanticismo europeo de Hugo, Musset o Bécquer. Darío le dedicó una reseña, “Apuntaciones literarias: *Penumbras* (Poesías de Narciso Tondreau)” -*La Época*, 14 de enero de 1887³³²- donde, y pese a la naturaleza romántica del poemario, el nicaragüense sacaba a la palestra el nombre de los parnasianos. Estamos en enero de 1887 y Rubén cita por vez primera al gran maestro del *Parnasse*, a propósito de estos versos de Tondreau cuya idea le parecía “digna de Leconte de Lisle”: “¿Y era aquella la Venus que brotara / de una mano maestra / que a golpe de cincel dio forma y vida / a la bullente idea? ...”. Tiempo de aprendizaje, de dudas, de tímidas

³³⁰ *Ibid.*, págs. 883-892.

³³¹ A la salida de *Abrojos*, Pedro Balmaceda publicó una reseña en la cual, tras apuntar los ecos de Bécquer, Musset o Heine, no dudaba en destacar que “Darío es el primer cantor de la nueva escuela que ha llegado a nuestras playas. F. Coppée, A. Silvestre, Arène y todos los *parnasiens* del gran barrio de París, si comprendiesen el español, dirían que Darío es un hermano”. Evidentemente, al expresar estos pensamientos, Balmaceda no aludía directamente a *Abrojos*, sino a toda la obra todavía inédita que su amigo escribía por entonces y que después habría de conformar *Azul*... Cf. Silva Castro, R. *Rubén Darío a los veinte años*, pp. 177-178. Tan sólo unos meses después de publicarse *Abrojos*, Rubén se presentaría a un certamen que buscaba “una colección de 12 a 15 poesías del género subjetivo de que es tipo el poeta Bécquer” y un “Canto épico a las glorias de Chile”. Su canto cívico, dedicado al presidente de la República, José Manuel Balmaceda, mereció el primer premio. Por su parte, las *Rimas*, que obtuvieron una mención de honor, no acertaban en realidad a reproducir los medios tonos becquerianos, lo vago y sugerente del lirismo del poeta sevillano. En algunas de estas rimas asistimos, incluso, a un desarrollo embrionario de la concepción poética parnasiana: “En el libro lujoso se advierten / Las rimas triunfales: / Bizantinos mosaicos, pulidos / Y raros esmaltes, / Fino estuche de artísticas joyas, / Idéas brillantes; / Los vocablos unidos a modo / De ricos collares; / Las ideas formando en el ritmo / Sus bellos engarces, / Y los versos como hilos de oro / Do irisadas tiemblan / Perlas orientales...”.

³³² Cf. Silva Castro, R. *Obras desconocidas de Rubén Darío*, pp. 89-95.

osadías y de pasos en falso, son aquellos los meses en los que podemos comprobar con mayor nitidez la gestación, entre ayer y mañana, del modernismo en la obra de Darío, cuando el poeta recelaba aún de los aires de novedad franceses que venían a modular radicalmente la lengua poética de las Españas: “La tendencia generalizada es la imitación de escritores y poetas franceses. Puesto que muchos hay dignos de ser imitados, por razones de escuela y de sentido estético, sígaseles en cuanto al sujeto y lo que se relaciona con los vuelos de la fantasía, pero hágase el traje de las ideas con el rico material del español idioma, adunando la brillantez del pensamiento con la hermosura de la palabra”³³³.

En algunos poemas inéditos de aquel tiempo, Rubén prefigura una concepción de la lírica cercana ya los preceptos del parnasianismo francés. Así, en una composición como “El arte”, publicada el 6 de diciembre de 1887 en *La Época*, el joven poeta asimila en sus versos los procedimientos del estatuario Nicanor Plaza, a quien va dirigida:

Corred, gallardos versos acorazados de oro,
 Chocad las armaduras en el tropel sonoro,
 Lucid cascos de plata en brillante escuadrón,
 Id en caballos blancos libres de espuela y freno,
 Que hinchando las narices sacudan a sol pleno
 La rica pedrería de su caparazón.

¡Id! Y llevad aqueste tributo de mi parte
 a quien guardando en su alma la santa luz del arte
 lleva en su mente un mundo de inspiración y afán;
 tendedle vuestros mantos purpúreos y soberbios
 a quien con sus escoplos dio sangre y vida y nervio
 y el bronce de sus carnes al gran Caupolicán.

³³³ Junto a esta reseña, Darío escribió un prólogo para el segundo poemario de Tondreau, *Asonancias*, libro que nunca vería la luz. El paratexto de Rubén, sin embargo, ha sido publicado en varias ocasiones, y de él caben de stacarse algunos juicios del poeta sobre la lírica de corte descriptivo de Tondreau, cercana, en su opinión, a la de un Loti, un Richepin o un Baudelaire. Sin embargo, y como sucede en la precitada reseña a *Penumbras*, Darío vuelve aquí a dejarnos algunas reflexiones sobre el verso francés y el español que denotan hasta qué punto andaba aún buscando el camino de la renovación versal de nuestro idioma: “En cuanto a sus metros [de Tondreau], son los hermosos metros castellanos, mil veces superiores a los franceses. En castellano se ha procurado introducir por algunos poetas la medida de los hexámetros griegos y latinos. (...) Nosotros no necesitamos de todo eso. ¡Ah, nuestros metros castellanos! El endecasílabo es digno de la lira griega...”. “El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau”, publicado originalmente en la chilena *Revista de Artes y Letras*, 1889, tomo XIV. Recogido por Silva Castro, R., *Obras desconocidas de Rubén Darío...*, pp. 278-295.

Por fin, el 7 de abril de 1888, Rubén publicó en *La Libertad Electoral* de Santiago de Chile su artículo “Catulo Mendez (sic), parnasianos y decadentes”, en el que puede vislumbrarse una suerte de primerizo manifiesto modernista. Mostrándose plenamente consciente y partidario de la nueva estética, Darío alzó la voz contra la autoridad académica en pro de una literatura de vanguardia de acento marcadamente francés. Comienza alabando la figura de Catulle Mendès, tanto en su papel de “rimador exquisito” como de “contador espléndido”, y señalando de paso su parentesco familiar y artístico con la esposa, Judith, y con el eminente suegro, Théophile Gautier, a quien es Darío alaba sobremedidamente, para en seguida abordar al asunto principal del artículo, aquella nueva literatura que se dio en llamar “decadente”. En principio, no es sencillo para el nicaragüense trazar una clara delimitación entre el decadentismo y el Parnaso: “Viéndolo bien, difícil sería establecer diferencia entre parnasianos y decadentes. Ambos aman el símbolo, ambos prodigan la metáfora, ambos emplean vaguedades o plasticidades desusadas y mal vistas por varios grupos literarios...”. El hecho de haber tomado como punto de partida a un autor de la naturaleza de su admirado Catulle Mendès bien puede explicar la confusión e indecisión dariana al respecto. Mendès, sobre todo el Mendès prosista, presentaba en sus cuentos y poemas en prosa una serie de innovaciones que se alejaban ya de la ortodoxia parnasiana, anticipando y participando de muchos rasgos propios de las escuelas decadentes y simbolistas. Pese a que el autor de *La Légende du Parnasse contemporain* siempre se consideró un parnasiano más, Darío, por todo ello, juzgaba que “Mendès (...) es de los decadentes”, pues pretende “pinchar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas”. Finalmente, Darío nos dejaba su juicio sobre la recepción de los parnasianos y decadentes en las letras hispánicas a la altura de 1887: “En castellano hay pocos que sigan aquella escuela casi exclusivamente francesa. Pocos se preocupan de la forma artística, del refinamiento (...). Hay audaces, no obstante, en España y no faltan –gracias a Dios– en América...”³³⁴.

³³⁴ Recogido por Silvia Castro, R., *Obras desconocidas de Rubén Darío...*, pp. 166-172. José María Martínez, por su parte, ha señalado una probable fuente del artículo de Darío en el ensayo “Symbolistes et décadents” de Maurice Peyrot, publicado originalmente en la *Nouvelle Revue* el 1 de noviembre de 1887. Allí, Peyrot detalla los rasgos fundamentales de las poéticas decadentes y simbolistas, citando y analizando a sus principales figuras, desde el precursor Baudelaire hasta Verlaine, Mallarmé, Moréas, Huysmans o incluso Rimbaud, de quien transcribe el soneto “Voyelles”. Peyrot, además, acuña en una frase el término del que Darío se sirvió para bautizar el nuevo movimiento lírico americano: “C’est sans doute a fin de prouver les idées plus modernistes peuvent être traitées en Style decadent que Stéphane

Este contexto denso y contradictorio, rico y enrevesado explica muchas de las polémicas suscitadas por *Azul...*, el poemario que vino a configurar la estética del modernismo revolucionando todo el panorama literario hispánico.

3.2.1.2 Rubén Darío en Chile (II). *Azul...*

El 30 de julio de 1888 se imprimió en Valparaíso la primera edición de *Azul...*, un libro escrito simultáneamente a *Abrojos* y *Rimas*. En la portada se explicitaba la división genérica de la obra en “Cuentos en prosa” y en los versos de “El año lírico”, un conjunto dispar de textos que había venido publicándose en la prensa chilena entre el 7 de diciembre de 1886 y el 23 de junio de 1888. El prólogo de esta edición príncipe lo firmaba Eduardo de la Barra, y ya desde ese primer paratexto asistimos a una ardiente polémica respecto a las novedades de *Azul...* y sus conexiones con las corrientes literarias francesas³³⁵.

El primer rasgo de *Azul...* que llamaba la atención del prologuista respondía a su esmerado formalismo, a la voluntad de hacer de la obra un “cofre cincelado” a la manera parnasiana, lo cual significaba ya su primer defecto: “Acaso se apega demasiado a la forma, pero esa es su manera (...). El poeta tiene su flaco: es malta y enflora demasiado sus bellísimos conceptos, abusa del colorete, del polvo de oro, de las perlas irisadas, de los abejeros azules...”. A continuación, de la Barra pasaba a enumerar las fuentes principales del joven lírico: Hugo y la “secta moderna de los simbolistas y decadentes”, “idólatras” y “neuróticos” acaudillados por “Catulo Méndes”. Desde una postura conservadora, y partiendo del propio artículo de Darío sobre “Catulo Méndez, parnasianos y decadentes”, el poeta chileno repite sus errores y aplica sus premisas a los textos de *Azul...* Por un lado, Eduardo de la Barra veía con buenos ojos la influencia de

Mallarmé...” Vid. “Introducción” a *Azul...*; *Cantos de vida y esperanza*, ed. Cátedra, Madrid, 1998. Todavía en otro artículo del 13 de julio de 1888 dedicado a Judith Gautier, y adivinada de Catulle Méndès, se refería Darío a éste como “ese poeta rubio, decadente y simbolista”, pasando por alto su condición de parnasiano. Cf. “Hija de su padre”, originalmente en *La libertad electoral*, y recogido por Silva Castro en *Op. cit.*, pp. 213-217.

³³⁵ Eduardo de la Barra (1839-1900) fue el gran poeta del romanticismo chileno, traductor y teórico de la versificación castellana. Miguel Luis Rocuant le dedicó un capítulo en su obra *Los líricos y los épicos. Poesía chilena*, donde afirma de él que “se dejó influir por las más diversas ideas literarias y filosóficas” y analiza y transcribe dos traducciones de De la Barra que consideraba inéditas, “El vaso roto” de Sully-Prudhomme y “Antonio y Cleopatra” de Heredia. A ellas debe sumarse la traducción de “La víspera” de Heredia que el poeta chileno presentó en 1893 en la *Revista Puertorriqueña*. La amistad entre Darío y de la Barra se remonta a los primeros días del nicaragüense en Chile, cuando gustaba frecuentar la casa del viejo poeta y sobre todo su nutrida biblioteca, colmada de libros franceses modernos. Pese a todo, Eduardo de la Barra no rebasó nunca los límites del romanticismo en su poesía, y siempre que pudo se manifestó contrario a las mayores innovaciones modernistas.

Victor Hugo, pero aquella de Mendès era harina de otro costal, un alimento pernicioso del que estaba nutriéndose la mayor parte de la juventud literaria de América.

Como ocurría a un gran sector de la crítica por aquellos días, sus ideas sobre la evolución de la poesía francesa desde el romanticismo no eran del todo claras, y el parnasianismo, el decadentismo y el simbolismo se le aparecían así revueltos en una confusión terminológica y conceptual que él mismo venía a resumir con el mote de “poetas decadentes”. Las nuevas aportaciones, reducidas a una “instrumentación poética” incomprensible y descabellada, se le representaban una simple “patología literaria”; y todo para terminar preguntándose: “¿Es Rubén Darío *decadente*? Él lo cree así; yo lo niego”. De la Barra ve en Darío mayormente a un parnasiano que siente “las atracciones de la forma” pero que aún no se ha dejado embaucar del todo por las “extravagancias características de la escuela decadente”; una materialización hispánica del engranaje estético que representaba como ningún otro el propio Catulle Mendès en Francia: “De [Darío] diremos, como él de Catulo Méndez (sic), que es un poeta de exquisito temperamento artístico, delicadísimo y bizarro; que escribe en prosa y casi rima; admirable fraseador que esmalta y enflora sus cuentos... (...). Catulo Méndez como Gautier, su suegro, es un parnasiano, pero con ribetes de simbolista decadente”. El prólogo de Eduardo de la Barra acabó disgustando a Rubén Darío, a tenor de las “Notas” incluidas en la segunda edición de *Azul...*, muchas de las cuales, como luego veremos, vienen a contradecir al poeta chileno y a aclarar algunos conceptos aquí esgrimidos.

Mucho se ha insistido en el carácter estrictamente renovador de la prosa de *Azul...*, en detrimento de su poesía³³⁶. Bien es cierto que, por más que la obra carezca de prefacio alguno donde el propio Darío se posiciona estéticamente, y pese al confuso prólogo de Eduardo De la Barra, es claramente la sección de “Cuentos en prosa” aquella en la que puede advertirse con mayor amplitud y a primera vista el afán innovador y la huella del parnasianismo en el primer libro modernista del nicaragüense. En esto, como hemos

³³⁶ Ya el propio Juan Valera, en la segunda de sus “Cartas americanas”, publicada en *El Imparcial* el 29 de octubre de 1888, opinaba que “en la prosa hay más riqueza de ideas; pero es más afrancesada la forma. En los versos, la forma es más castiza. Los versos de usted se parecen a los versos españoles de otros autores...”. Recientemente, Enrique Anderson Imbert explicaba la mayor novedad de la prosa de *Azul...* en estos términos: “[Darío] era tímido y, antes de decidirse, esperaba a que le dieran una señal. Había visto triunfar la prosa artística en Gautier, Flaubert, los Goncourt, Saint-Victor, Mendès y Loti. En América, los primeros signos de este cambio habían aparecido también en prosa. Y le pareció seguro estrenarse en prosa. Quizá estimara en sí mismo más al versificador que al prosista; y se arriesgó a experimentar con lo que le interesaba menos...”. “Estudio preliminar”, *Poesía completas* de Rubén Darío, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, pág. XIV.

visto a lo largo de este trabajo, no se separa ba un ápice Rubén de aquellos m odernistas que le precedieron en Hispanoamérica tal J. Martí, Gutiérrez Nájera o Julián del Casal, en cuya creación prosística, con anterioridad al verso, puede percibir se la influencia de los Gautier, Mendès, Goncourt o Flaubert. La importancia de estos últimos nombres en la génesis del modernismo está, pues, fuera de toda duda. Traducciones suyas aparecían a lo largo y a lo ancho de todo el Continente, y en este sentido Santiago de Chile no fue una excepción. El mismo año de *Azul...*, por ejemplo, vio la luz en dicha ciudad el volumen de Gautier *El perrito de la marquesa*, en una versión anónima que incluía los cuentos “El vellocino de oro” y aquel que da nombre al tomo. Las descripciones de objetos artísticos y suntuosos, escenas de ninfas o poetas hambrientos que allí se integran guardan, como bien ha señalado R. Silva Castro, semejanzas “nada vulgares” con ciertos pasajes de algunos cuentos de *Azul...* como “El rey burgués”, “En Chile” o “La muerte de la emperatriz de China”³³⁷.

La motivación definitiva que empujará a Darío a refinar estéticamente su prosa y a adoptar algunas técnicas completamente novedosas en el contexto hispánico le vendría principalmente de la lectura de Catulle Mendès, cuyos cuentos y poemas en prosa le sirvieron de patrón. Como ha señalado R. Llopesa, junto a otras influencias como las de Gautier, Flaubert o Armand Silvestre, Catulle Mendès “fue una lectura decisiva en la formación y manera de concebir Darío el concepto de la nueva prosa francesa; (...) la prosa anterior a *Azul...* no puede considerarse prosa modernista, como tal, por carecer de los recursos y la estética que encontramos [en Mendès] y que luego pasan a Darío para convertirse en modelo de la prosa modernista”³³⁸.

Capitales para el nacimiento de la prosa modernista y, en particular, del poema en prosa en lengua castellana fueron los *Pétits poèmes en prose* que Catulle Mendès integró en

³³⁷ No resulta nada improbable que Darío hubiese leído esta traducción anónima de Gautier, y que le hubiese fascinado. Ahondando en esta cuestión, Silva Castro señala el parecido de algunas frases de Gautier, tal “Los montantes de las puertas, pintados a la agua da en lila suave, representan aventuras mitológicas y galantes”, con otras de Darío como “... el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin...”. Sin embargo, y sin negar a priori la hipotética intertextualidad, no debe obliterarse el contexto literario general en el que se escribió *Azul...* ni la condición esencialmente poligenética de la obra de Darío. Así, estas descripciones de estancias suntuosas y japonerías bien pueden no haber partido de texto alguno de nadie en concreto, y a la misma vez de todos: de los hermanos Goncourt, de Gautier o de algunas obras de su hija Judith que Darío conocía bien como *Le livre de jade* o *Le dragon imperial*. Incluso podían deberse a la observación directa de aquellos salones orientalizantes que adornaban los domicilios de Pedro Balmaçada Toro o Carlos Toribio Robinet, e incluso que Darío soñaba con un lujo fuera de su alcance. Cf. Silva Castro, R., *Obras desconocidas de Rubén Darío...*, pp. LXXVII-LXXXI.

³³⁸ “Introducción” a *Lesbia*, de C. Mendès, pág. 13.

su libro de cuentos *La chanson qui rêve* (1886). Más allá de su materialización formal, que observamos con mayor precisión en otro lugar de este trabajo, la prosa parnasiana de Mendès y A. Silvestre prefigura una serie de elementos en su contenido que habrán de pasar directamente a aquellos remedos del *conte parisien* trazados por Darío, tales el rol del poeta en la sociedad burguesa -“El rey burgués”-, el perfil de sus personajes principales, la mayoría artistas jóvenes de la gran ciudad cuyas aventuras se desarrollaban en ambientes lujosos y elegantes, y la explícita dimensión erótica. Un cuento como “La ninfa” guarda, en este sentido, innegables paralelismos con “Lesbia”, de C. Mendès, tanto en el plano formal y estilístico como en el argumental, desde el refinamiento del ritmo y su flexibilidad musical, la brevedad y concisión de oraciones y descripciones, la plasticidad y los juegos cromáticos y sinestésicos, las aliteraciones e iteraciones, hasta la sensualidad e incluso el nombre y el carácter del protagonista femenino³³⁹. Análogas coincidencias pueden señalarse en tre “El palacio del sol” de Darío y algunos de los cuentos y “Pétits poèmes en prose” de *La chanson qui rêve* de Mendès, tales “Martine et son ange” y “Le jardin des jeunes âmes”, de nuevo apuntadas con anterioridad a nosotros por R. Llopesa³⁴⁰.

En cuanto a las evocaciones plásticas del paisaje urbano que Darío agrupa en el “Álbum porteño”, ya José María Martínez subrayó su ascendencia directa en los textos que Mendès incluyó en *Las folies amoureuses* (1877) bajo el epígrafe de “Imaginerie parisiense”: “L’Impasse. Eauforte”, “Le chaval et le cavalier. Dessin à la plume” y “Les balcons roses. Sanguine”³⁴¹. Por lo que respecta a las fuentes parnasianas de *El velo de la reina Mab*, E. K. Mapes trajo a colación *La peau de tigre* de Théophile Gautier, “Les Dons des fées” de Baudelaire y algunos pasajes de Catulle Mendès en los cuales presenciamos la aparición de un hada sobre alguna fantástica cabalgadura:

“L’Almanach” – *Pour lire au lit*- y “La visitation” – *Hesperus*-³⁴². Finalmente, en “El

³³⁹ El propio Darío confesaba en *Historia de mis libros* que en “La ninfa”, “los modelos son los cuentos parisienses de Mendès, de Arm and Silvestre, de Mezerai...”. Sin embargo, a la hora de abordar los contenidos eróticos, el nicaragüense no siguió a pies juntillas la estela de dichos autores. Tal como ya señalara con acierto Erwin K. Mapes, en Mendès y Silvestre el sentimiento amoroso es puramente físico, “chez Mendès, toujours élégant, chez Silvestre très souvent d’une grossièreté dégoûtante”, mientras que en Darío, por el contrario, la sexualidad “a toujours quelque chose de religieux”. Vid. *L’Influence française dans l’oeuvre de Rubén Darío*, pág. 40. En la misma obra -pp. 53-53-, Mapes se detiene también a estudiar la estructura rítmica y oracional del cuento de Darío a la luz de algunos ejemplos concretos de Mendès tomados de sus *Contes choisis*.

³⁴⁰ Cf. “Introducción” a *Pequeños poemas en prosa* de C. Mendès, pág. 9.

³⁴¹ Cf. *Azul...*; *Cantos de vida y esperanza*, ed. Cátedra, Madrid, 1998, pág. 221.

³⁴² Cf. *L’Influence française dans l’oeuvre de Rubén Darío*, pág. 44.

rubí” Darío incluye la figura de un gnom o llamado “Puck”, personaje central de algunos cuentos de Mendès como “Le ramasseur de bonnets”, “Puck dans l ’orgue de Barbarie” o “Le lit en chanté”. La morada del gnom o, una gruta recam ada de piedras p reciosas, parece inspirarse igualmente en otro texto de Mendès, “Fleurs et pierreries”.

No menor atención le han m erecido a la crítica la s huellas que del *Parnasse* pueden rastrearse en los versos de *Azul...* y que conform an “El año lírico”, si bien éstas suelen ser mucho más sutiles y difusas que en la pros a. Más allá de cualquier intertextualidad, quizá la primera de las novedades que de las poesías del libro de 1888 debemos destacar por su filiación parnasiana estr iba, a grandes rasgos, en la ausencia del tono confesional y elegíaco propio del romanticismo y el posromanticismo hispánicos.

Más que a una revolución en lo form al, asistimos en *Azul...* a una revolución en lo anímico. Frente a la sentim entalidad de l pa isaje rom ántico, la natura leza, e je fundamental de “E l año lírico”, exhibe en t odo su esplendor físico su apariencia más benefactora y sensual, más conc reta y objetivable. La búsqueda de la belleza y el amor bajo un relente pagano ha ve nido a sustituir a aquellas an gustias y m elancolías d el período anterior: a Lam artine, Gautier; a Musset, Théodore de Banville. La m isma estructuración en cuatro poe mas e stacionales bien pudo haberla tomado Darío del propio Banville, quien en la tercera edición del *Parnasse contemporaine* (1876) hizo lo propio con “Le Printem ps”, “L’Eté”, “L’Aut omne” y “L’Hiver”. “Prim averal” es la versión rubendariana del idilio banvillesco: ya algunos rasgos de la m étrica, como el estribillo exclamativo -“¡Oh am ada mía! Es el dulce / tiempo de la primavera”-, están presentes en “Le Prin tem ps” -“Te voilà, rire du Printem ps!”-. Algunos m otivos de “Primaveral”, como el de la u rna cin celada con detalles hele nísticos, provienen evidentemente de la tradición parnasiana: “Mi dulce musa Delicia / Me trajo un á nfora griega / Cincelada en alabastro, / De vino de Naxos llena; (...) En la ánfora está Diana, / Real, orgullosa y esbelta, / Con su desnudez divina / Y en su actitud cinegética. / Y en la copa lum inosa / Está Venus Citerea / Te ndida cerca de Adonis / Que sus caricias desdeña...”. La invocación de la belleza clásica y de la leng ua griega “que en glorioso tiempo antiguo / Pan inventó en las florestas” rem ite directamente al Banville de *Les exilés* y del prefacio a *La sang de la coupe*, al Gautier de “Bûchers et tom beaux” – *Émaux et camées*-, y a todo el helenismo parnasiano en general, con su revitalización de los mitos paganos y de una sensualidad vitalista y arcádica.

Mayores trazos parnasianos presenta aún “Estival”, sin duda la composición poética de

Azul... que se ajusta con mayor fidelidad a los moldes de la Escuela. Por su severidad formal y por ciertos detalles en su contenido, tales el exotismo, la violencia animal y la visión negativa del imperio británico se ha querido ver en este poema una influencia manifiesta de Leconte de Lisle. Y en efecto, traen a la memoria muchos pasajes de los *Poèmes barbares* tanto el antropomorfismo animalístico como la descripción plástica y detallista de la naturaleza salvaje y de las escenas de caza que Rubén incluye en “Estival”:

La tigre de Bengala,
con su lustrosa piel manchada a trechos,
está alegre y gentil, está de gala.
Salta de los repechos
de un ribazo, al tupido
carrizal de un bambú; luego a la roca
que se yergue a la entrada de su gruta.
Allí lanza un rugido,
se agita como loca
y eriza de placer su piel hirsuta...³⁴³

En su prólogo, Eduardo de la Barra opinaba ya que “la pintura del tigre es a la manera de Leconte de Lisle, como lo es el encuentro de las dos fieras, y la llegada inesperada del príncipe de Gales que va de caza”, pese a ciertos errores en la ambientación, impropios del maestro del Parnaso, como el haber situado la escena en África en lugar de la India, o el incluir la presencia, forzada por la rima consonante, de un “kanguro” en dicho continente. Algunos de estos deslices fueron en seguida subsanados por el poeta, y para la segunda edición del libro, el propio Darío escribe en una de sus “Notas” finales que “está atendido lo indicado por el prologuista”. Así, donde antes ponía “selva africana” se lee “selva indiana” en la edición de 1890, si bien el mentado “kanguro” asoma todavía “por el ramaje oscuro”. Pese a todo, el nicaragüense negó rotundamente, y por partida doble, cualquier filiación entre “Estival” y su admirado Leconte de Lisle. En otra de las notas que Darío adjunta al poema en la segunda edición afirma que “mucho tiempo después de la publicación de *Azul...* llegaron a mis manos las *Odas bárbaras* de Leconte de Lisle y entre ellas me llamó la

³⁴³ Cf. Revel, Émile. *Leconte de Lisle animalier et le goût de la zoologie au XIXe siècle*. Im p. du Sémaphore. Marseille, 1942.

atención “El sueño del jaguar”. Encontré, holgándome de ello, una coincidencia, aunque lejana, entre esa obra del maestro y la humildísima “Estival” mía. Para que se juzgue mejor, copiaré aquí los admirables versos del poeta francés [y a continuación transcribe íntegramente “Le Rêve du jaguar”]. Y aún en *Historia de mis libros* perjura Rubén que “algún escaso lector de tierras calientes ha querido dar a entender que -¡tratándose de tigres!- mi trabajo podía ser, si no hurto, traducción de Leconte de Lisle. Cualquiera puede desechar la inepta insinuación con recorrer toda la obra del poeta de *Poèmes barbares*. Ello me hizo sonreír...”.

Podemos creer los argumentos de Darío, achacando a una simple coincidencia las similitudes entre ambos poemas. Si no mentía, si es cierto que sólo tras la publicación de *Azul...* tuvo acceso a los *Poèmes barbares* —cuyo título confunde en 1890 con las *Odas bárbaras* del italiano Carducci—, estaríamos ante una de tantas analogías psíquicas, nada infrecuentes, entre autores de una misma época que se desconocen mutuamente. Signos epocales. Aunque también pudiera darse el caso, bastante lógico, de que Rubén hubo llegado a recrear motivos tan propios de Leconte de Lisle por vías secundarias, bien por traducciones o imitaciones hispánicas de sus poemas, bien por reseñas o ensayos sobre el poeta francés en los que se diseccionara su lírica y que le habrían servido de punto de partida para la escritura de su “Estival”. Sea como fuere, cuando Rubén está escribiendo su poema conoce ya al autor de los *Poèmes barbares*, a quien cita por vez primera, recordemos, en enero de 1887 a propósito del poemario *Penumbbras* de su amigo N. Tondreau. Y en esa misma edición segunda de *Azul...* en la que negaba el parentesco de “Estival” con Leconte de Lisle no dudó en incluir un medallón dedicado precisamente al maestro. Sin embargo, tratándose del Rubén Darío más joven y de su snobismo modernista, admirar a un poeta no significaba conocerlo a fondo, y por tanto este medallón no sería un caso aislado en este sentido: así sucede, por ejemplo, con el norteamericano Walt Whitman, a quien dedica otro de los “Medallones” de la segunda edición de *Azul...* cuando prácticamente no sabía una palabra de inglés ni había leído todavía *Leaves of Grass* (1855)³⁴⁴.

Los otros dos poemas de “El año lírico”, “Autumnal” e “Invernal”, remiten por su parte al subjetivismo asordinado y galante del Parnaso menor, común a los Coppée, Mendès o Armand Silvestre. Ya José María Martínez ha señalado acertadamente la influencia de

³⁴⁴ Vid. las notas al pie del soneto “Walt Whitman” que José María Martínez adjunta en su edición de *Azul...*; *Cantos de vida y esperanza*, ed. Cátedra, Madrid, 1998, pág. 293

A. Silvestre en ambas piezas, basándose, para ello, en ciertas pistas léxicas tal la inclusión de palabras de extraña etimología como “volúbilis”, término que el nicaragüense había tomado prestado de un poema de Silvestre, “Pensée d’Automne” – *Roses d’Octobre*³⁴⁵. Escasas fueron las traducciones firmadas por Darío, y la única que se incluye en *Azul...* es precisamente “Pensamiento de otoño” de Armand Silvestre, publicada originalmente en *La Época* el 15 de febrero de 1887³⁴⁶. Finalmente, la última de las poesías que Darío incluye en el *Azul...* de 1888, “Anagké”, denota en mayor medida la lectura y asimilación de Víctor Hugo antes que la de cualquier parnasiano. La fama de *Azul...* no fue inmediata, y sólo a raíz de la publicación en *El Imparcial* de las dos célebres “Cartas americanas” de Juan Valera -22 y 29 de octubre de 1888-, comenzó a despertar interés y a ser leído con intensidad. En este sentido, Darío se mostró muy espabilado y un excelente divulgador de su obra, no dudando en enviarla, con amables dedicatorias, a personalidades de la talla de Valera o Menéndez Pelayo en España, estrategia que posiblemente repitió con sus venerados C. Mendès o A. Silvestre en París. El joven poeta era consciente de que un juicio favorable de tan eminentes firmas le abriría muchas puertas, y así lo demuestra el uso que le dio luego a aquellas cartas de Valera, una suerte de dorada credencial con la que presentarse al mundo de las letras españolas.

³⁴⁵ Cf. *Azul...*; *Cantos de vida y esperanza*, ed. Cátedra, Madrid, 1998, pág. 265. E. K. Mapes, por su parte, ha querido ver la huella de Leconte de Lisle en “Autumnal” alegando ciertas semejanzas entre la descripción de las flores del poema rubendariano –“...la rosa virgen, / la blanca margarita, / la azucena gentil, y las volúbilis / que cuelgan de la rama estremecida” y aquella llevada a cabo en “Çunacépa” – *Poèmes antiques*–: “L’alliance aux cent noeuds étroit les rameaux lourds, / et laisse, du sommet des immenses feuillages, / pendre ses fleurs de pourpre au milieu des herbages...”.

³⁴⁶ Con anterioridad, *La Época* había anunciado, en su número del 16 de noviembre de 1886, la inminente publicación de un libro de Darío, *El rey burgués*, obra que supuestamente llevaría “como introducción varios juicios y apreciaciones (...). Entre éstos figurará una carta de Armand Silvestre, muy honrosa para el señor Darío” (Cf. Silva Castro, R., *Rubén Darío a los veinte años*, pág. 255). La suodicha carta de Silvestre nunca se publicó, y todavía hoy permanece inédita. Cabe la posibilidad de que el poeta francés se la enviase a Darío a gradeciéndole su traducción de “Pensée d’Automne”. Uno de los amigos chilenos de Rubén, Manuel Rodríguez Mendoza, le envió una carta a El Salvador, fechada en julio de 1889 –y publicada luego en *El Imparcial* de Guatemala el 3 de noviembre– en la cual le preguntaba si en Centroamérica “saben que Armando Silvestre, Leopoldo Alas, la señora Pardo Bazán (...) son tus amigos, y los unos te llaman hermano, y los otros su igual, y todos te aplauden...” (Cf. Sequeira, D. M. *Rubén Darío, criollo en El Salvador*, pág. 106). Esta supuesta “amistad” entre Darío y Silvestre se restringe, probablemente, a aquella carta, a una simple nota cordial: la primera vez que apareció el cuento “El rubí” en *La libertad electoral* de Santiago de Chile -9 de junio de 1888- incluía esta dedicatoria de Darío: “A Armand Silvestre, en pago de una frase bondadosa”. Hacia el final de su vida, la percepción que Darío tenía de Silvestre había cambiado significativamente, aunque no por el lo le negara el fiel elogio. Así leemos en *Historia de mis libros*: “Bien es sabido que, a pesar de sus particularidades harto rabelianas y de su excesiva galoiserie, Silvestre era un poeta en ocasiones delicado, fino y sentimental”. Para un análisis comparativo entre “Pensée d’Automne” y “Pensamiento de otoño”, véase Llopesa, R., “Pensamiento de otoño de Rubén Darío”, *Barcarola. Revista de Creación Literaria*, 1992, (39): 209-215.

Las misivas de Valera suponen el punto de partida en la recepción de uno de los libros capitales del modernismo, y un valioso documento epocal que luego tendrían en cuenta muchos de los que se acercaron después a reseñarlo. En la primera carta, la del 22 de octubre, Valera acuña el sintagma “galicismo de la mente”, que de tan buena fortuna gozaría entre los críticos de Darío. Aunque “perfecto y profundo”, este galicismo fue la característica primaria y definitoria que Valera resaltaba de *Azul...*, signándolo así con una indeleble heráldica francesa que en seguida se convertirá en santo y seña de todo el modernismo hispánico, para mal y para bien:

Leídas las 132 páginas de *Azul...*, lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulo Mendès, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por Ud. bien estudiados y mejor comprendidos. Y Ud. no imita a ninguno: ni es Ud. romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia.

Pese al alambicamiento y al sincretismo que Valera, con indudable perspicacia, atribuye a la génesis del modernismo rubendariano, no tardó sin embargo en reconocer la preeminencia de la parnasiana entre las corrientes francesas allí concluyentes:

Todo está cincelado, burilado, hecho para que dure, con primor y esmero, como pudiera haberlo hecho Flaubert o el parnasianismo más a tildado. (...) Si se me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué trata, respondería yo sin vacilar: no enseña nada, y trata de nada y de todo. Es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación. ¿Qué enseña o de qué trata un dije, un camafeo, un esmalte, una pintura o una linda copa esculpida?

No le faltaba razón a Juan Valera, y ni tan siquiera el propio Rubén Darío habría de desmentirle, al contrario. En su célebre artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1896, “Los colores de l estandarte”, el poeta reafirmó la condición parnasiana de la obra con toda rotundidad:

El *Azul...* es un libro parnasiano, y, por lo tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el “cuento” parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el

párrafo clásico castellano; la chuchería de Goncourt, la *calinerie* erótica de Mendès, el escogimiento verbal de Heredia, y hasta su poquito de Coppée³⁴⁷.

Todavía en *Historia de mis libros*, ya tardíamente y cuando nada tenía que ganar ni que perder, Rubén Darío resaltaba aún la trascendencia exclusiva de la literatura parnasiana en la genealogía de la revolución modernista:

¿Cuál fue el origen de la novedad? El origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América. Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía de las comprendidas en el *Parnasse contemporaine*, fueron para mí una revelación. Luego vendrían otros anteriores y mayores: Gautier, el Flaubert de *La Tentation de St. Antoine*... (...) Ese primer libro (...) se componía de un puñado de cuentos y poesías que podrían calificarse de parnasianas.

¿Exageraba Rubén privando al simbolismo de todo influjo en el nacimiento del modernismo, al menos en su concepción de lo mismo? Probablemente no, si tenemos en cuenta que, a la altura de 1888, los escasos rudimentos simbolistas y decadentes que conocía y que había expuesto en el precitado ensayo “Catulo Mendez, Parnasianos y decadentes” procedían principalmente de su lectura de las prosas del poeta bordelés. José María Martínez³⁴⁸ plantea la hipótesis según la cual habrían sido una serie de motivos relacionados con el público los que en principio empujaron al poeta a ocultar los atributos decadentes y simbolistas de *Azul...*: para Martínez, Darío pudo “tener miedo a ser tachado de decadente al comienzo de su carrera” por un grupo de lectores contagiado de “prejuicios literarios y extraliterarios hacia la *décadence*, y más acostumbrado al prestigio de Víctor Hugo y al buen nombre de los parnasianos”. No estamos de acuerdo con la sugerencia de Martínez, en primer lugar, porque no es cierto que los parnasianos tuvieran tan “buen nombre” cuando Darío publica su obra. Como

³⁴⁷ Entre los rasgos parnasianos que Rubén destacaba de *Azul...*, no deja de resultar significativo que él mismo resalte, con a gudeza, la “adjetivación francesa” y “el escogimiento verbal de Heredia”, pues en efecto sobre estos principios se asentó gran parte de la revolución lingüística del modernismo. Su renovado método de adjetivación y selección léxica supuso un radical abandono de los clichés de la poesía tradicional española, cuya lengua estaba por entonces camino de una perniciosa fosilización: por ese flanco le lloverían a Darío las mayores críticas, por su afán de ampliar con valentía el diccionario y de adaptar al español el adjetivo enfático, pintoresco y vigoroso del parnasianismo.

³⁴⁸ Cf. “Introducción”, *Azul...*; *Cantos de vida y esperanza*, ed. cit., pp. 51-52.

podemos observar a lo largo de este trabajo, un gran sector del público, la crítica e incluso muchos autores condenaba, con honrosas excepciones, al Parnaso al mismo cajón de sastre donde se confundía con el decadentismo y el simbolismo. Y en segundo lugar, el hecho de que Rubén siguiera calificando a *Azul...* de libro parnasiano hasta el final de su vida no puede deberse, como opina Martínez, a “simples deslices de la memoria al volver sobre el libro años más tarde”. Teniendo en cuenta la propaganda, a veces subrepticia y otras completamente explícita, a la que Darío recurrió siempre para definirse a sí mismo como el verdadero padre y difusor del modernismo hispánico, y si a ello sumamos la autoridad absoluta que el simbolismo, frente al desprestigio del parnasianismo, había adquirido justo en la segunda fase del modernismo, ¿no sería más lógico que Darío aprovechara sus memorias para proclamarse con *Azul...* el introductor del simbolismo en América si de verdad consideraba que allí había recogido algunas de sus fórmulas? No negamos que el Rubén de Chile desconociese absolutamente a los decadentes y simbolistas: sí que los hubiese asimilado de manera cabal y que en el *Azul...* de 1888 haya un reflejo de su supuesta lectura. Si Darío entendió siempre su *Azul...* dentro de los márgenes del parnasianismo no fue ni por ganarse inicialmente el favor de los lectores ni por padecer una ráfaga de alzheimer al final de sus días, sino porque de verdad y en consecuencia así lo creyó.

El 9 de febrero de 1889 Darío abandona Chile para siempre y toma el camino de regreso a Centroamérica, dando comienzo a otra etapa en la que habrá de mostrarse más partidario que nunca de los principios del parnasianismo: la segunda edición de *Azul...* (1890), editada en Guatemala, así lo confirma.

3.2.1.3 Peculiaridad del primer modernismo chileno

A diferencia de lo que ocurrió en otros países como Argentina o España, la estancia de Rubén Darío en Chile entre 1886 y 1889 no significó la eclosión del modernismo en aquel país. No existió una generación literaria destacable que secundara sus propuestas renovadoras con publicaciones de alcance, ni a nivel individual ni colectivo, y si tuviéramos que resumir la magnitud de un hipotético primer modernismo chileno, habría que circunscribirlo prácticamente a la figura de Rubén Darío y su pequeño círculo de amistades y a la edición en Valparaíso de *Azul...*³⁴⁹. Resulta cuanto menos

³⁴⁹ La trayectoria del modernismo chileno ha sido estudiada magistralmente por John Fein, quien la divide en dos períodos bien diferenciados, uno primero marcado por la presencia de Darío, “consisted of a leader

extraño que a su paso no naciera ninguna revista beligerante en apoyo de la nueva estética: aquellas publicaciones de mayor relevancia, a parte de diarios como *La Época*, seguían siendo los *Anales de la Universidad de Chile* (1843-1922), decana entre todas las revistas de Hispanoamérica y que sólo en 1897 se ocupó de traducir a algún parnasiano como Here dia; *La Estrella de Chile* (1867-1875), donde aparecieron versiones de los románticos franceses y de Gautier; o la *Revista de Artes y Letras* (1884-1890), fundada por Ramón Subercaseaux Vicuña y Juan Agustín Barriga y en la que colaboró Darío con algunos cuentos y artículos. Pese a ello, no hay el menor indicio de aliento modernista en aquella *Revista de Artes y Letras*, que siguió fiel al pasado publicando poemas de Bécquer, Núñez de Arce, Olmedo o Manuel del Palacio y traducciones de Byron o Musset.

En 1891 estalló la cruenta Guerra Civil que paralizaría intelectualmente a Chile durante algunos años, un hecho que vino definitivamente a desbaratar la ya de por sí escasa recepción que *Azul...* y el modernismo en general habían tenido en el país andino. Tras la guerra, el primer ensayo modernista que merece destacarse estriba en la aislada publicación de *Ritmos* (1895), del bohemio Pedro Antonio González. Pese a tratarse, a grandes rasgos, de un poemario de tono y retórica románticos, *Ritmos* presenta cierta influencia del Rubén Darío más parnasiano en su tímido intento de renovación métrica y estilística, visible en algunas piezas como “Tripentálicas” “Siquis”, “Lucrecia Borgia”, “Alba”, “Hetaírica” o “Estival”.

A partir de ese año de 1895, un lento resurgir intelectual comienza a vislumbrarse, materializándose en algunas publicaciones periódicas como la *Revista Cómica* (1895-1898). Dirigida en un principio por Ricardo Fernández Montalvo, pronto se especializó en traducciones de autores europeos como Lamartine o Bourget, pero fue a partir del número 30 -marzo de 1896-, cuando se hizo cargo de la revista Julio Vicuña, que comenzó a dar cabida mayoritariamente a los poetas modernos franceses, desde Rollinat, Richepin, Verlaine o Villiers de L'Isle-Adam a toda la nómina de la Escuela parnasiana -Gautier, Heredia, Leconte de Lisle, Banville, C. Mendès, Sully-Prudhomme, Baudelaire...-. Sin duda, aquella *Revista Cómica* en la que colaboraron muchos de los grandes nombres del modernismo hispánico como Darío, Santos Chocano, Salvador Rueda, Amado Nervo, o Leopoldo Lugones contribuyó

without followers”, y un segundo modernismo basado en “a school without a leader”. Vid. *Modernismo in Chilean Literature*, pág. 8 y ss.

decisivamente a reparar el terreno para el inminente (re)surgimiento modernista que una década después de *Azul...*, y ya bajo el influjo de las *Prosas profanas*, habrían de encarnar en Chile los Francisco Contreras, Antonio Bórquez Solar o Miguel Luis Rocuant.

3.2.2 Argentina

3.2.2.1 La “Generación del 80” y el influjo gauteriano. El “Círculo Científico Literario”

Lustros antes de la llegada de Rubén Darío y del modernismo a Buenos Aires, la recepción del parnasianismo en Argentina vivió un capítulo precoz gracias al aporte de la denominada “Generación del 80”. Autores como Miguel Cané, Martín García Mérou, Adolfo Mitre o Carlos Monsalve, organizados en torno al bonaerense “Círculo Científico Literario”, introdujeron en las letras argentinas el influjo de Gautier y de otros autores del *Parnasse* francés, cuya lectura y discusión supuso un aire de renovación en el anquilosado panorama literario del Río de la Plata durante la época inmediatamente anterior al modernismo, preparando así el terreno para posteriores innovaciones. La huella del colorismo de Gautier sirvió de modelo común a todos estos jóvenes del 80, convirtiéndose pronto en rasgo distintivo de una nueva manera de concebir el estilo literario, hasta el punto que el propio presidente de la República, Avellaneda, lo haría notar no sin ciertas reservas: “Los colores se mezclarán a los colores; y si el poeta es viajero, como Teófilo Gautier, reflejará en su paleta los vívidos matices de luz con que el sol desparraña sus rayos por todas las esferas del cielo. (...) Pero el poeta paisajista pasará con los gustos de su generación. Falta en sus cuadros la nota viviente, que sólo sube de las profundidades del alma... (...) El colorido es bello, pero sólo es perdurable la expresión del sentimiento humano.”³⁵⁰

La *Revista literaria, Órgano del Círculo Científico Literario* (1879) supuso uno de los

³⁵⁰ Nicolás de Avellaneda (1837-1885) legó una serie de artículos literarios en los que abogaba por un trascendentalismo lírico de signo posromántico, tal se desprende de esta cita extraída de una reseña a las “*Poesías de Rivarola*” (1882). Cf. Avellaneda, Nicolás de, *Escritos y discursos*, Tomo I, pág. 178. Hoy absolutamente olvidado, Enrique Rivarola (1829-1897) fue poeta cuyo tono oscilaba entre lo cívico y lo confesional, si bien poemas como “La barca pescadora” no permanecen contaminados de estímulo colorista: “...Y en las tardes silenciosas / Si las aguas son espejos / De las nubes vagarosas / Y parecen mariposas / Los trapos, vistos de lejos; // Por rayos de sol dorada, / Deteniéndose en su vuelo, / Es la vela, en alto izada, / Atrevida pincelada / Puesta en el fondo del cielo!”.

primeros aldabonazos en este sentido ³⁵¹. Su idiosincrasia participaba de una serie de propósitos acordes con los postulados expuestos por Leconte de Lisle en su “Préface” a *Poèmes antiques*: unión de Arte y Ciencia; escepticismo filosófico y pesimismo influido por Schopenhauer; preocupación por el rol del artista en el mundo moderno; interés filológico y sacralización del *mester* literario... Según apuntaba uno de sus miembros, Martín García Mérou, en aquel cosmopolita *Círculo Científico y Literario* se debatía arduamente sobre las últimas tendencias culturales provenientes del Viejo Continente: “En la discusión del *Círculo* nos arrojábamos a la cabeza, los unos a los otros, citas de Sainte-Beuve y Nizard, (...) Scherer y Taine, Victor Hugo y Gautier: revelábamos el estudio detenido de las grandes obras de la literatura moderna francesa, inglesa y alemana (...). Estábamos dominados por la influencia europea”.³⁵² La cultura europea, primordialmente francesa, confería al *Círculo* un status de pretendida modernidad en cuyo índice de autoridades destacó pronto el nombre de Théophile Gautier, “para muchos un modelo”, tal nos refería otro de los miembros del cenáculo, Ernesto Quesada³⁵³. En la *Revista literaria* se citaba con admiración tanto a románticos como Schiller, Hugo y Musset como a autores emprendedores de la talla de Baudelaire y Gautier, de quien aparecieron en sus páginas varias traducciones poéticas. Uno a uno, todos los miembros del *Círculo Científico Literario* sienten la misma admiración por el poeta de los *Émaux et camées*. Su más logrado presidente, Alberto Navarro Viola (1856-1885), fue quizás el primer argentino que vertió al castellano un poema de Gautier, en concreto el soneto “Ambición”, publicado en la revista *El Álbum del hogar* en 1878³⁵⁴. Por su parte, Carlos Monsalve (¿ 1860?-1923) recopiló una serie de cuentos y poemas en un volumen, *Juvenilia*, cuya manifiesta emulación del estilo gauteriano fue subrayada por la crítica de su tiempo.³⁵⁵ Tanto era así que Carlos Olivera

³⁵¹ Cf. Marun, Gioconda. “*Revista literaria* (Buenos Aires, 1879). Una ignorada publicación del modernismo argentino”. *Revista iberoamericana*. Enero- Junio, nº 146- 147, vol. LV. Madrid: 1989, pp. 62-89.

³⁵² García Mérou, Martín. *Recuerdos literarios* (1891), pág. 171.

³⁵³ A pesar de mostrarse más partidario del clasismo y del estudio de la Antigüedad que del romanticismo, Quesada era uno de tantos jóvenes de aquel *Círculo Científico y Literario* que sentía auténtica veneración por la figura de Gautier, a quien consideraba “polígrafo admirable” y “la única figura que subsiste y que pasará a la historia como estilista primoroso”. Cf. Quesada, Ernesto. *Reseñas y críticas* (1893), pág. 90.

³⁵⁴ Aunque los encabece un epígrafe de Armand Silvestre -“J’ai vu mourir ma mère...”-, nada tienen de parnasianos, sin embargo, los *Versos de Alberto Navarro Viola* (1882), rebosantes aún de sentimentalismo elegíaco, filosofismo y didactismo.

³⁵⁵ Paul Groussac, el célebre polígrafo franco-argentino, advertía en *El Diario* (1884) que Monsalve “se ha impregnado más de lo necesario de Gautier”. Vid. Lacau, M. H. y Manacorda de Rosetti, M.,

(1858-1910), el otro gran cuentista del Círculo, llegó a considerar propios de Gautier algunos textos de Monsalve³⁵⁶. El propio Olivera tradujo *La pipa de opio* (1878) y *El pie de la momia* (1879) de Gautier, e inició en Argentina el interés por el relato fantástico al servirse de los patrones que el autor francés había confeccionado en obras como *La Morte amoureuse* o el propio *Le pied de la Momie*.

De entre los primeros lectores argentinos de Gautier cabe reseñar el nombre de Miguel Cané (1851-1905). Al igual que sucede con José Martí en Cuba y Manuel Gutiérrez Nájera en México, Cané inaugura en Argentina la crónica moderna, valiéndose de una prosa refinada en el crisol de las tendencias literarias francesas de última hora, con las que había tomado contacto durante sus distintas estancias en Europa. En 1886, siendo embajador argentino en Madrid, Cané se relaciona con los autores más prestigiosos de la España de la Restauración como Valera, Menéndez Pelayo o Núñez de Arce, con quienes tiene la oportunidad de conversar sobre la poesía francesa más actual: “La pléyade, los cenáculos, los Parnasianos, los estéticos, los naturalistas, los decadentes, a todos los pasamos en revista”.³⁵⁷ Ya en su primera obra, *Juvenilia* (1884), un conjunto de prosas biográficas que no debe confundirse con el libro homónimo de Carlos Monsalve, Cané confesaba que sus lecturas juveniles más influyentes fueron las de Gautier, Poe, Hoffmann o Alexandre Dumas padre (1802-1870), a quien consideraba novelista afín al arte por el arte.³⁵⁸ *Juvenilia*, que en opinión de Martín García Mérou contenía en germen todo el estilo prosístico por el que había de destacar su autor,

“Antecedentes del Modernismo en Argentina”, Revista *Cursos y conferencias*, n° XXXI, 1947, pp. 163-192. De la misma opinión era Ernesto Quesada, quien, tras afirmar que “a primera vista, el libro de Monsalve parece un volumen recientemente llegado de París”, reseñaba la notable influencia de autores como Baudelaire y Gautier. Cf. Quesada, Ernesto, *Reseñas y críticas*, pp. 163-179. Para Martín García Mérou, no obstante, era Coppée el parnasiano al que realmente apuntaba la temática urbana de los cuentos y poemas de Monsalve, “por su penetrante sutileza de análisis psicológico, sus dulzuras un poco blandas, sus delicadezas un poco lánguidas (...) pues tiene, como él [Coppée], el sentido de lo pintoresco, con un encanto íntimo y una simpatía tierna y fina por ese mundo de la realidad sencilla, que le ha proporcionado sus mejores inspiraciones”. Cf. García Mérou, M, *Recuerdos literarios*, pág. 178.

³⁵⁶ En concreto, de un cuento de Monsalve como “La botella de champagne” Olivera llegaría a decir, en una reseña aparecida en *El Álbum del hogar* en 1879: “creí admirar a Teófilo Gautier en esas líneas escritas con un estilo tan puro y tan encantador, y me dije: será algún trabajo publicado recientemente, porque todo lo de Gautier me es conocido”. Recogido por Lacau y Manacorda de Rosetti, *art. cit.*

³⁵⁷ “Una visita de Núñez de Arce”. Cf. Cané, Miguel, *Prosa ligera*, pág. 31 y ss.

³⁵⁸ Así lo expresa en una de sus *Charlas literarias* (1885) dedicada al autor de *Le comte de Monte-Cristo*: “La escuela del arte por el arte, cuyo representante más notable es el viés Dumas, apesara de sus veleidades humanitarias, y cuyo defensor genuino fue Teófilo Gautier...”. *Op. cit.* pág. 226. Para los parnasianos, no está de más recordarlo, Dumas fue, junto a Gautier, uno de los grandes autores del romanticismo que abrieron la senda hacia su ideal literario. Banville, por ejemplo, colocó varios versos del drama de Dumas *Charles VII* (1831) a la cabeza de sus *Occidentales* (1869); poemario éste que, por otra parte, probablemente conociera bien Miguel Cané, en vista de que su amigo y predilecto discípulo Martín García Mérou lo cita profusamente en su obra *Impresiones* (1884).

“como *Mademoiselle de Maupin* contiene todo el color, las líneas y los secretos pictóricos que Gautier desenvuelve más tarde en centenares de volúmenes de todo género”³⁵⁹, adolece sin embargo de retoricismo, didactismo y sentimentalismo posrománticos. El propio Cané, en su prólogo, defendía una poética opuesta al parnasianismo: “Creo que me falta una fuerza esencial en el arte literario, la impersonalidad, entendiendo por ella la facultad de dominar las simpatías íntimas (...). [Pero] cada uno debe seguir la vía que su índole le impone, porque es la única en que puede desenvolver la fuerza relativa de su espíritu. La perseverancia, el arte y el trabajo pueden hacer un versificador elegante y fluido; pero cada estrofa no será un pedazo de alma de poeta...”. A pesar de todo, los guiños a la obra de Gautier son constantes tanto en esta obra como en las que prosiguen. *En viaje* (1884) narra las aventuras y desventuras de Cané, en compañía de su secretario Martín García Mérou, por tierras europeas y americanas. Para ello empleó una prosa estilizada, ágil y moderna al fin, cuyas exuberantes descripciones del paisaje tropical y de los museos europeos le valieron al autor, en palabras de Ernesto Quesada, el rédito de “estilista (...), más bien de la raza de Th. Gautier”³⁶⁰. Finalmente, las *Charlas literarias* (1885) contienen numerosas alusiones, directas o veladas, a obras de Gautier como *Le Capitaine fracasse*, *Le Club des Hashischins* o *Le Pipe d’opium*.³⁶¹

Pero la figura más destacada del cenáculo de la *Revista literaria*, y uno de los autores de la Generación del 80 más atentos a las novedades de la lírica francesa de su tiempo fue sin duda el precitado Martín García Mérou (1862-1905). De espíritu cosmopolita, francés por vía materna, tuvo pronta ocasión de viajar a Europa de la mano de Miguel Cané, con quien disfrutó de sendas estancias en Madrid –allí publicaría una novela de corte naturalista, *Ley social* (1884)-, y en el París de 1885, dominado “oficialmente” por los

³⁵⁹ “Introducción” a Cané, Miguel, *Prosa ligera*, pág. 10.

³⁶⁰ Cf. Quesada, Ernesto, *Reseñas y críticas*, pág. 183. El propio Cané deja constancia de su admiración por el poeta francés citándolo en varias ocasiones a lo largo del libro. Así, las calles de París, atestadas de gentes, le evocan, por ejemplo, “aquel grupo admirable de Gautier en su monografía del *bourgeois* parisiense...”. *En viaje*, pág. 36.

³⁶¹ En una de estas *Charlas literarias*, dedicada a “Un nuevo libro del Dr. Gutiérrez”, Cané nos revelaba esta interesante confesión: “Mi padre profesaba en materias de literatura y arte, ideas análogas a las de Teófilo Gautier: creía que la belleza artística era independiente de la moral y de toda otra noción que a ella no se refiera”. Miguel Cané padre (1812-1863), abogado, político y escritor integrante de la Generación de 1837, destacó como periodista, crítico y autor de varias novelas: *Esther*, *En el tren*, *La Familia de Scanner*.... Si, según acabamos de ver, Cané hijo consideraba a Alexandre Dumas un novelista adepto al arte por el arte, no es de extrañar que viera en su padre, autor de novelas históricas como *Marcelina* en las que la huella de Dumas ha sido bien señalada, otro claro defensor de dicha poética. Cf. Curia, Beatriz. “Miguel Cané, (1812-1863), primer novelista argentino”, *Decimonónica*, vol. 4, nº 1, invierno de 2007, CONICET, Universidad de Buenos Aires.

parnasianos. Buen conocedor de los Gautier, Sully-Prudhomme o Coppée, García Mérou destacó como crítico y cronista y dejó una breve obra poética, si bien de escaso valor, no exenta de interés por lo que a nuestro trabajo corresponde.

Ya en 1880 publicaba García Mérou su primer libro de *Poesías*, colección de versos altisonantes entrecruzados con un cierto aire a lo Coppée, autor de quien el argentino tradujo, ese mismo año, la obra *Los dos sepulcros* para el periódico *La Nación*.³⁶² Más tarde, durante su breve paso por Madrid, dio a la imprenta el poema *Lavinia* (1884), escrito a imitación del *Albertus* (1832) de Gautier. Desde el epígrafe que coloca el poeta argentino a la cabeza de su libro, precisamente un fragmento del poema gautieriano, son muchas las concomitancias entre una composición y otra, partiendo del subgénero narrativo elegido, su estructura o ciertos elementos de la trama, entre ellos, la propia elección del nombre del protagonista masculino, “Alberto”. Ambos poemas comienzan apostrofando al lector -“Vous reconnaissez-vous?...” / “¿Qué hacer, lector, cuando el carbón chispea...”-, y en ambos se parte de una ambientación lúgubre, de mercado tenebroso, con análogas alusiones a Goethe y su *Fausto*, a Hoffmann, a Shakespeare... Baste comparar la sombría evocación del sonido del viento en uno y otro poema para recalcar su filiación:

C'étaient des bruits sans nom inconnus à l'oreille,
Comme la voix d'un mort qu'en sa tombe réveille
Une évocation ; de sourds vagissements
Sortant de dessous terre, et des rumeurs lointaines,
Des chants, des cris, des pleurs, des cliquetis de chaînes,
D'épouvantables hurlements.
(Gautier)
...Todo acude
á un conjuro siniestro. Se derraman
apariciones vagas por el viento.
Cada canto es el eco de un lamento.
Los muertos dejan su ataúd y giran;
los genios llegan por ocultas sendas;
los que duermen se agitan y suspiran ;
pasa el aura impregnada de leyendas...

³⁶² Del tomo de *Poesías*, editado por la Imprenta de S. Ostwald de Buenos Aires, se había hecho eco ese mismo año de 1880 el *Anuario bibliográfico de la República Argentina* -Año II, pág. 306-, indicando abiertamente su filiación con el poeta francés: “Sus composiciones breves, esbozos de los cuadros de Coppée, hacen presentir el talento...”.

Sus diferencias, sin embargo, son también significativas, y en este sentido *Lavinia* resulta en conjunto un poema bastante pobre en comparación con el modelo gautieriano. En primer lugar, *Albertus* muestra un marcado interés por la pintura, tanto en el plano referencial como en su aplicación técnica, ausentes de *Lavinia*. Ya en la primera estrofa Gautier invocaba el nombre de un pintor, el flamenco Teniers (1610-1690), al par que nos describía, con esa maestría plástica de sello tan personal, la realidad a través de las pupilas del parnasiano: “Sur le bord d’un canal profond dont les eaux vertes / dorment, de nénufars et de bateaux couvertes...”. En cuanto a la trama y al tema en sí, el contraste es aún más agudo. *Albertus* apunta ya en su subtítulo, “l’Âme et le péché, légende théologique”, en una dirección filosófico-existencial regida por la tradición romántica alemana: su protagonista, un joven pintor, queda prendado de su modelo, Véronique, a la postre una vieja bruja que, tras haber adoptado la figura de hermosa doncella, termina arrastrándolo a la condenación eterna. La reflexión sobre la naturaleza del arte, la belleza, la religión y lo sobrenatural que *Albertus* propone se han transformado en *Lavinia* en un melodrama de amores, celos y truculencias naturalistas de dudoso buen gusto.

Con *Poesías (1880-1885)*, Martín García Mérou amplifica aún más su fijación por Théophile Gautier, citándolo en el prólogo, mostrándose partidario, no sin reservas, del Arte por el arte e imitando, a lo largo del volumen, el poemario *La Comédie de la Mort* (1838), cuyos versos había llegado a traducir con anterioridad.³⁶³ Casi pudiera decirse que un libro es un calco del otro en muchos sentidos. Así, “Portail”, reflexión en tercetos sobre la creación artística que abre el libro de Gautier, tiene su justo equivalente en “Portada”, tanto por su forma como por su contenido. Le sigue “Misantropía”, cuyo epígrafe remite directamente al poema “Thébaïde” -“...Je suis une lampe sans flamme!”-, al que sigue muy de cerca: cotéjense sino versos de Gautier como “Ne plus

³⁶³ Recordemos las categóricas confesiones del propio poeta: “Durante mi permanencia en Colombia tuve oportunidad de leer traducciones notables, (...) [como] la que hizo el Sr. D. Leónidas Flores, de algunos fragmentos de *La Comédie de la mort* de Théophile Gautier. Este lúgubre poema estuvo de moda entre nosotros durante las célebres discusiones sobre el romanticismo (...). En aquel entonces, a pesar de mis ideas contrarias a la traducción, trasladé a nuestro idioma todo el poema de Gautier, cuyo manuscrito he roto hace mucho tiempo. Más tarde, volví a traducir una gran parte de él, pero en pedestre prosa, y publiqué en *La Nación* el fragmento traducido por Flores [cita a continuación una estrofa del original francés y varias de la traducción del colombiano Flores]”. García Mérou, M., *Recuerdos literarios* (1891), pág. 96-97.

penser, ne plus aimer, ne plus haïr” con este “Ni odio ni amor! Testigo de la vida, / ni su afán ni su anhelo me devora” del poeta argentino... Prácticamente cada composición en estas *Poesías* de García Mérou parafrasea otra de *La Comédie de la mort*: “Ruina” a “Les Colombes”, “Penumbras” a “Ténèbres”, “Quia pulvis es” a “La Vie dans la mort” y “La Mort dans la vie”, “Estrofas” a “Les Papillons”, “Dos cruces” a “Magdalena”, “El nido” a “Absence”, “Barcarola” a “Barcarolle”... Un poema como “La reina Titania” augura, en su desenfadado arte menor y en la inclusión de ciertos personajes shakesperianos, el Rubén Darío más liviano:

“Próspero dulce me adora!
Puck acude a mi llamado,
Y hago brotar del pasado
La luz de la eterna aurora!

Los genios con emoción
Sobre mis huellas caminan,
Y cuando paso se inclinan
Desde Phalénip a Oberón!

Junto a la de Gautier, cabe destacar en estas *Poesías* otras influencias parnasianas como la del Sully-Prudhomme de *Stances et poèmes*: “Estancias” o “Alicia” repiten el modelo de poesía amatoria que el autor francés había desarrollado en “Jeunes filles”, al par que “A solas”, “La estatua”, o la sección “Cantos y poemas” participan de idéntica reflexión filosófica sobre el alma, la vida o la memoria que el nobel de 1901 preconizara en aquel libro. Por último, el François Coppée de *Les Humbles* no deja de traerse en composiciones como “El Payaso” o “Un zapato”.

La atención a la figura de Gautier y a los autores más afamados del *Parnasse* recorre, por su parte, toda la obra prosística de Martín García Mérou. Son abundantes las referencias al poeta y a sus versos desde los *Estudios literarios* (1884), miscelánea en la que cabe destacar un texto como “Forma e idea”, fechado nada menos que en 1880, y donde el argentino incluye ya un ajustado juicio sobre la poética parnasiana:

Esa es precisamente la escuela de Gautier; cincelar la frase, pintar con la palabra, hacernos palpar la idea transparente y alada, como se pueden palpar los contornos voluptuosos de

una estatua, y, por eso, todas sus estrofas están construidas con estos tres únicos materiales: el oro, el mármol y la púrpura; es decir, brillo, solidez y color³⁶⁴.

Impresiones (1884) recoge gran parte de los apuntes que el poeta tomó durante su breve experiencia parisina, e ntremezclados con continuas notas literarias, pues, según él mismo nos confiesa, “París se estudia como un libro”. Entre transcripciones de poemas de Gautier -“Le sommet de la tour”, *La Comédie de la Mort*- o Banville -“Démolitions”, *Occidentales*-, García Mérou intercala una interesante consideración sobre el devenir de la última poesía francesa, y en concreto, sobre la Escuela parnasiana: “El ideal poético se ha estrechado paulatinamente, se ha descendido hasta el oficio, y hoy se cincela en versos sin inspiración, pero pulidos como un camafeo. Es la escuela de Gautier, y de ella derivan en realidad todos los Parnasianos”. La gran poesía francesa, en su opinión, murió con el Romanticismo, donde sitúa a Gautier, cuyos discípulos, los parnasianos, no han hecho más que pervertir, en gran medida, aquel ideal poético. De éstos últimos, García Mérou subraya los nombres de Baudelaire y Leconte de Lisle, con quienes no comulga: “La exageración de ese culto a la forma, de esa impersonalidad en la poesía, de esa verdad en la descripción, nos había dado *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire. Pero ahora se ha ido más lejos. Leconte de Lisle (...) pretende hacer revivir épocas muertas, civilizaciones fósiles y sentimientos cristalizados. No concibe ni acepta el espíritu cristiano en su poesía. Es pagano en la forma y en el fondo. Así ningún sentimiento moderno circula en sus páginas, y su lectura es difícil, cansada y fatigosa”. No son Baudelaire ni Leconte de Lisle, a pesar de él “verso admirablemente forjado”, de la “erudición asombrosa” y la “paciencia sin ejemplo”, los autores que para García Mérou merecen ser destacados del cenáculo parnasiano, sino aquellos que, precisamente, fueron los primeros en alejarse de sus dogmas: Sully-Prudhomme y François Coppée. El primero porque “une a una forma delicada y artística el pensamiento de un filósofo y la imaginación de un verdadero poeta”; y Coppée por “realista, sencillo” y por sus héroes humildes, “personajes comunes con los que nos codeamos todos los días...”. Como tantos otros críticos hispánicos de su época que enfocaron el fenómeno parnasiano,

³⁶⁴ A continuación, y para ilustrar las teorías gauterianas, García Mérou incluye su traducción en prosa, sin mencionar el original, de lo que considera una suerte de *Lieder*: “En las ramas de la selva enmohecida y calva, no queda más que una pobre hoja olvidada, nada más que una hoja y un pájaro. –En mi alma no queda más que un amor que canta, pero el viento del otoño no permite escucharlo. –El pájaro se va, la hoja cae, el amor se apaga, llega el invierno. ¡Oh pájaro pequeño, ven a cantar sobre mi tumba cuando el árbol reverdezca!”. Se trata del poema “La dernière feuille”, integrado en *La comédie de la mort*, lo cual da plena validez a las palabras de García Mérou expuestas en la nota anterior.

García Mérou vaticinó para los parnasianos menores, frente a los verdaderos maestros, un porvenir glorioso que el paso de los años ha venido a refutar: “Coppée y Sully-Prudhomme, en suma, son los nombres que sobrenadarán cuando el olvido y la moda pasajera hayan dejado caer las falsas reputaciones de un día...”³⁶⁵.

No menos gauteriano que García Mérou fue Adolfo Mitre (1859-1884), quien ya en 1879 había traducido para la *Revista literaria* un fragmento del *Albertus*.³⁶⁶ Mitre falleció muy joven, a los veinticinco años, dejando únicamente un tomito de *Poesías* (1883) de estirpe romántica, si bien en algunas composiciones es de notar la impronta de Gautier y sus *Émaux et camées*. Los célebres versos del “Préface” que el poeta de Tarbes colocó a la cabeza de su poemario, “Sans prendre garde à l’ouragan / qui fouettait mes vitres fermées...”, ¿acaso no son equiparables a las primeras estrofas de estas *Poesías*?: “Ah! me repugna este combate diario / donde el más fuerte al débil pone el yugo... / (...) A otros dejó una gloria en que no se halla / la dulce paz del cuerpo y de la mente, / prefiriendo con ánimo indolente / los blandos linos a la férrea malla”. La obra contiene varios poemas que recurren a los motivos dilectos del parnasianismo, como “El alma del artista”, cuya tema central, la analogía entre la lucha del poeta con la palabra, la del escultor con el mármol y la del pintor con los colores, había sido plasmado por Gautier en “Le Poème de la femme” sirviéndose de recursos idénticos a los que empleará Adolfo Mitre:

Friné sale desnuda de las ondas,
Y el arte que maneja los pinceles
Para su gloria, desde entonces, cuenta

³⁶⁵ Cf. *Impresiones* (1884), pp. 96-104, 302-303. Será ésta la opinión que prevalezca en las siguientes obras de García Mérou, *Libros y autores* (1886), *Perfiles y miniaturas* (1889) o *Recuerdos literarios* (1891). Su artículo “Las letras en Francia” es un buen ejemplo de ello, pues en él García Mérou reniega incluso de Théophile Gautier, acusándolo de hacer “versos perfectos que nos dejan fríos” y de haber promovido la lírica impasible de los parnasianos, “siempre el mismo sistema de impersonalidad, la misma falta de sentimientos y de pasiones, la misma combinación de formas y de colores, de tonos y de líneas...”. Como hizo anteriormente, el poeta argentino volverá a absolver a Sully-Prudhomme, “poeta filósofo original y profundo”, y a François Coppée, “cuyo talento dulce y simpático ha creado un género en la poesía francesa, con esas narraciones sencillas y democráticas...”. Cf. “Las letras en Francia”, *Libros y autores*, pp. 447-448.

³⁶⁶ El volumen íntegro, con una introducción de Miguel Cané, salió ese mismo año de las planchas de la Imprenta de La Nación en Buenos Aires. Desde Madrid, *La Ilustración española y americana* —nº 33, 8 de septiembre de 1879— lo saludaba en su sección de “Libros presentados a esta redacción” con un escueto “castiza y gallardamente vertido en verso castellano”. Por su parte, García Mérou no pasaría por alto la traducción de su amigo: “Albertus es una de esas obras que se leen cada día con mayor interés, y a las que se hallan a cada nueva lectura un mérito más real, una seducción más irresistible. (...) Mitre, que ha sabido interpretar admirablemente una parte, una digresión, merece el aplauso de todos los que encuentran en el cultivo de las letras un consuelo y un refugio”. Cf. *Recuerdos literarios*, pág. 143.

La Venus Anadyómena de Apeles.
¡Quién sabe si no encuentro en tu hermosura
Un poema mejor que esa pintura!³⁶⁷

Conviene destacar, por último, los nombres de otros autores de la Generación del 80 que contribuyeron en mayor o menor medida a la recepción del parnasianismo francés en tierras argentinas: Domingo Martinto, Lucio Vicente López y Francisco Soto y Calvo. Poeta de transición entre el románticismo y el modernismo, D. Martinto (1859-1898) pasó su juventud entre Alemania y Francia, y allí conoció de primera mano la obra de los poetas del *Parnasse Contemporain*, cuyas novedades, sin embargo, apenas asoman en sus dos primeros poemarios, *Remordimientos* (1882) y *Aves de paso* (1885). Su máxima aportación al conocimiento del Parnaso en Argentina estriba, pues, en sus páginas de crítica literaria, integradas en los principales diarios bonaerenses de la época. En 1889 presentaba, en *La Nación*, un extenso artículo dedicado a la figura de Leconte de Lisle, anticipándose en un lustro al que Darío publicó allí mismo y más tarde incluiría en *Los raros*. Su apreciación de Leconte de Lisle, sin embargo, era reticente y desconfiada, lo que propició una interesante polémica entre Martinto y Mariano de Vedia a cuenta de las poéticas francesas contemporáneas. Martinto, que prefería, como García Mérou, a Coppée o a Sully-Prudhomme, sostuvo una postura francamente conservadora frente al complaciente galicismo de su interlocutor, opinando que nada tenían que envidiarle a los parnasianos un Campoamor o un Núñez de Arce, quienes, a diferencia de aquéllos, habían transformado radicalmente la lírica en su idioma: “Efectivamente, Leconte de Lisle, Coppée y Sully-Prudhomme, que son hoy los más altos representantes de la música francesa, no han producido ninguna de aquellas obras que se imponen como modelo, que forman escuela, y que influyen sobre toda una

³⁶⁷ Las *Poesías* de Mitre pasaron prácticamente desapercibidas, si descontamos un par de juicios de sus compañeros M. García Mérou y Ernesto Quesada. Para el primero, es precisamente “El alma del artista” lo peor del libro, pese a estar “escrito a veces con el buril de Gautier” y de evocar un aspecto de la creación literaria que ya “había sido cantado por Banville con una inspiración de alto vuelo”. G. Mérou lo juzga un poema artificial, un ejercicio de estilo “fuera del carácter de su talento y de su índole poética”. Cf. *Recuerdos literarios*, pp. 140 y ss. Quesada, por su parte, ve en Mitre a un poeta con “el culto tiránico de la belleza perfecta”, cuyo “severo criterio le hacía tocar y retocar sus versos, porque ambicionaba dejarlos pulidos y brillantes, como esas en cantadoras figuras del Cellini”. Pero al igual que G. Mérou, sancionó lo más parnasiano de Mitre de manera hartamente antitética: por un lado, lo juzgaba poeta que “jamás descendió a la escuela de la forma por la forma”, y por el otro le aplaudía la simple y sonora “virtuosidad de un Banville”. Cf. “Adolfo Mitre. Sus Poesías”, *Reseñas y críticas*, pp. 237-276.

generación de escritores”³⁶⁸. Tras recopilar gran parte de su producción crítica en sendos volúmenes, *Páginas sueltas* y *Páginas literarias*, ambos de 1891, Domingo Martinto compiló finalmente todas sus *Poesías* al año siguiente. En ellas prevalecen aún los registros propios del posromanticismo español, parejos muchas veces, en su asordinado y elegante intimismo, a los que François Coppée había puesto de moda con sus *Promenades et intérieurs* y que en España venían adoptando poetas como el murciano Ricardo Gil. Una de las composiciones más célebres de Martinto, “En el hogar”, así lo evidencia:

En el fondo de antigua chimenea,
Entre rojas y azules llamaradas,
El negro trozo de carbón chispea,
Y de su luz los rayos inseguros,
Al desplegar las alas encantadas,
Luchan y oscilan en los blancos muros.

En un rincón tranquilo de la pieza,
Sobre una piel de tigre acurrucado
Y hundida en la penumbra la cabeza,
Duerme mi perro fiel, el noble amigo
Que, en todas partes, encontré a mi lado
Pronto a gozar o a padecer conmigo...³⁶⁹

Lucio Vicente López (1848-1894) fue un destacado político, novelista y periodista. En

³⁶⁸ Cf. Lacau y Manacorda de Rosetti, *art. cit.* Con el paso de los años, la postura de Martinto no difirió en lo esencial, y en 1890 lo tenemos envuelto en las querellas que rodearon al *Azul...* de Darío tratando de atenuar el parnasianismo que la crítica imputaba al joven nicaragüense: “Se pretende que Vd. imite a los franceses, que ama con especial cariño a Catulle Mendès, y aunque estoy conforme con ello en lo que se relaciona a la parte plástica, a la factura de sus obras, no pienso lo mismo acerca de su fondo. En Vd. hay mucho más espontaneidad, muchos más quilates de pensamiento (...), y de seguir en algo su modo (...) lo ha hecho con la misma inteligencia que Sully-Prudhomme y Coppée, que más que Vd. aún se dejaron influenciar por la poética y retórica de los parnasianos”. “Una carta literaria”, *La Unión*, San Salvador, n° 153, 17 de mayo de 1890. Cf. Sequeira, Diego Manuel, *Rubén Darío criollo en El Salvador*, pp. 232-234.

³⁶⁹ Carlos Lorente, una de las voces más autorizadas de la crítica argentina, no deja de considerar a Domingo Martinto, hoy olvidado, “uno de los últimos románticos de las letras del Plata” que supieron armonizar en su obra tendencias modernas como la parnasiana. Cf. *Poesía romántica argentina*, pág. 190. Ya en época de Martinto, el omnipresente García Mérou había señalado dicha filiación en estos términos: “Poeta que se distingue por la sobriedad de la frase, y el arte difícil de la cinzeladura literaria que ha aprendido en los parnasianos franceses, durante su larga estada en París. (...) Sus versos (...) parecen, a pesar de su corrección de idioma, más que versos argentinos, traducciones de algún joven literato de la pléyade que, sin llegar a la altura de un Coppée o un Banville, poseyera el encanto penetrante de *Les nuits d’hiver* de Henri Murger”. Cf. *Recuerdos literarios*, pág. 87.

1880 se embarcó con destino a Europa, soñando con París, el París libresco de los Gautier, Leconte de Lisle, Coppée o Sully-Prudhomme, sus poetas de cabecera, a quienes honra en muchas páginas de sus *Recuerdos de viaje* (1881), y cuyas obras adquirió para luego repartirlas entre sus amigos de Buenos Aires. La obra más celebrada de López fue sin duda su novela biográfica *La gran aldea* (1884). Dedicada a su amigo Miguel Cané, narra la trayectoria vital y literaria de un alter ego, “Julio”, joven aprendiz de escritor embelesado con los románticos franceses y, en particular, con “los primeros versos de Gautier”, a quien trata de emular sin éxito³⁷⁰.

Finalmente, conviene mencionar al poeta Francisco Soto y Calvo (1860-¿?), eminente políglota y traductor infatigable cuyos versos, y pese a su interés por la lírica moderna de países como Brasil, Estados Unidos o Francia, se ciñen todavía a un posromanticismo hispánico dominado por las voces de los Olegario Andrade, Núñez de Arce o Campoamor. En este sentido, no deja de resultar desconcertante cómo un poeta que vertió al español un *Joyario de Poe*, que en sus *Poesías* (1895) incluía traducciones de Baudelaire, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, José María de Heredia, Coppée o Richepin, permaneciera impermeable a su influencia, componiendo, aún en libros tardíos como *Nastasio* (1899), *Nostalgia* (1901), o *El jurado de las sombras* (1902), una poesía declamatoria, cívica, didáctica, burguesa, impropia de un autor tan familiarizado con las corrientes literarias que habían alumbrado ya el Modernismo en lengua española.

3.2.2.2 Recepción del Parnaso en las publicaciones periódicas. El papel de Paul Groussac

Una de las piezas clave en la primera recepción del parnasianismo francés en Argentina responde al nombre de Paul Groussac (Toulouse, 1848 – Buenos Aires, 1929). Profesor, crítico, historiador, bibliotecario y, en fin, erudito franco-argentino afincado en Buenos Aires desde 1866, su voz fue sin duda de las más respetables y respetadas en su contexto intelectual y sirvió, dados sus orígenes y su cabal competencia en todo lo relacionado con la lengua y la cultura francesas, para tender un firme puente entre las

³⁷⁰ Según advierte G. Mérou en sus *Recuerdos literarios*, Lucio Vicente López no llegó a escribir poesía alguna, hecho que vino a contradecir Rubén Darío en su revista *Mundial magazine* –enero de 1913–, cuando transcribe una imitación de la “Vénus de Milo” de Leconte de Lisle firmada por el propio López y hallada en Montevideo por “una feliz casualidad”: “¡Oh mármol inmortal! ¡Venus de Milo! / (...) Ni mano de mortal tu torso toca, / Ni hay pasiones humanas que te ultrajen. / Sella los labios del amor, tu boca; / El supremo ideal flota en tu imagen, / Eres flor y eres astro: pudor manan / Tus gentilícas venas; no hay insidias / De mujer en tu rostro: en él se hermanan / El arpa de Homero y el cincel de Fidias...”.

culturas de su país natal y su país de adopción. A diferencia de lo que sucedía en otros países de lengua española, especialmente en el ámbito peninsular, la firma de Paul Groussac significó una autoridad plenipotenciaria, exenta de prejuicios caseros y ofuscaciones carpetovetónicas, que dotó a las aduanas literarias de Argentina de mayor ecuanimidad en el trato para con lo francés. Groussac favoreció el debate intercultural desde la tribuna de los principales diarios de la República, ya de por sí predispuestos a dar cabida, en sus secciones literarias, al análisis de las nuevas corrientes extranjeras.

Durante la década de los Ochenta, los periódicos más difundidos contaron entre sus firmas con reputados autores extranjeros, entre los que cabe señalar a los propios poetas parnasianos. Gautier, Sully-Prudhomme, François Coppée, Catulle Mendès, Armand Silvestre o Anatole France fueron traducidos en *La Nación*, bien prosas narrativas y poemas, bien reseñas sobre las obras de sus compañeros –v. gr., la que dedicó France a *Toute une jeunesse* de Coppée en 1890–; mientras que Banville gozaría de amplio espacio preferentemente en *La Prensa*, *Sud-América* y *El Diario*³⁷¹.

La Nación, ya en 1880, había publicado un extenso análisis de los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle firmado por A. de Ponmartin, justo el año cuando García Mérou presentó allí mismo su citada traducción de *Los dos sepulcros* de Coppée³⁷². Las reseñas anónimas de libros parnasianos fueron, por lo demás, bastante comunes, y sólo en 1888 hemos podido localizar una sobre *Apollonide* de Leconte de Lisle y otra sobre *Le Bonheur* de Sully-Prudhomme. Recordemos que fue también en *La Nación* donde tuvo lugar la mencionada polémica sobre el parnasianismo entre Domingo Martinto y Mariano de Vedia en 1889.

En *El Diario*, por su parte, vio la luz en 1883 un notable estudio monográfico sobre la Escuela parnasiana a cargo de E. de Lepelletier, y se prestó atención especial a varios parnasianos como Coppée, del que se reprodujeron una carta autobiográfica y un poema

³⁷¹ Cf. Lacau y Manacorda de Rosetti, *art. cit.* Loprete, C. A. *Op. cit.*, pág. 43. Borello, R. “Parnasianos y simbolistas en Buenos Aires”, *Historia de la literatura argentina. Vol. 3: Las primeras décadas del siglo*, pág. 53.

³⁷² Según nos indican Lacau y Manacorda de Rosetti, en ensayo de Ponmartin “analizaba los caracteres del Parnaso como escuela literaria. Encerraba la crítica una definición del movimiento en su aspecto más externo: pintura y escultura en verso. También transcribía el credo estético de Leconte; reconocía en su obra una soberana belleza, pero una gran dificultad para los no iniciados en la genealogía de dioses y diosas...”. Ambas autoras traen a colación otro ensayo escrito en la misma estela que el de Ponmartin, firmado por un señor Ernesto P. Turín e incluido en su obra *Poetas argentinos* (s. a.). Allí, Turín consideraba a Leconte de Lisle poeta capaz de resistir una comparación con el mismísimo Hugo: “Leconte de Lisle pretende ser impasible. Es éste un error; la impasibilidad no produce frutos, es estéril. Leconte de Lisle no es impasible, es artista. Su sensibilidad es más afínada que la del mismo Hugo, poderoso casi siempre, a veces falso y efectista”. Cf. *art. cit.*

de amor sin título (1881), una traducción anónima de la primera escena del *Severo Torelli* (1883), o un ensayo de Eduarda Masilla de García dedicado al “más joven de los académicos”, “autor de muchas poesías preciosísimas, en las cuales hay frescura, mucho sentimiento de la naturaleza y gran corrección de forma”³⁷³. Sobre Catulle Mendès aparecieron en 1884 una reseña anónima a cuenta de *Jeunes filles*, “un verdadero libro de poeta”, y un artículo firmado por Léon Claude l con motivo de la publicación de *Le Roi Vierge*; mientras que de Banville se reseñaron y aplaudieron sus estrenos teatrales: *Sócrates et sa femme*, por Eduardo Schiaffino (1884), o *Le Baiser*, por Philippe Daryl (1888). A la muerte del poeta de las *Odes funambulesques*, Anatole France publicó en *El Diario* un sentido elogio fúnebre “al más encantador y al más naturalmente lírico de los poetas contemporáneos”³⁷⁴.

Por lo que respecta a *Sud-América*, cabe destacar el estudio que Paul Groussac dedicó a los *Poèmes tragiques* de Leconte de Lisle con el título de “Medallones” (1884), donde el crítico analizaba la poética del pontífice del Parnaso a la luz de toda su trayectoria:

Leconte es un adorador de la belleza plástica y devoto de la religión budista. En sus Poemas bárbaros y Antiguos como hoy en los Trágicos ha cantado todas las cosmogonías, desde la helénica hasta la escandinava. La pasión moderna ja deante y frenética no ha herido al impassible vate. [Pero] la poesía de Leconte de Lisle no vive siempre en las vagas regiones del simbolismo hierático, sino que se complace en revestir con su colorido intenso las escenas deslumbrantes o sombrías de las crónicas nacionales... (...) Leconte es un cincelador impecable: cada verso suyo es un joyel. Como paisajista es incomparable: poeta eminentemente objetivo...³⁷⁵

También en *Sud-América*, Juan Antonio Argerich publicó en 1887 un estudio comparativo entre Leconte de Lisle y el italiano Carducci, en el cual valoraba a este último por encima del maestro parnasiano; un juicio que, según el propio autor confiesa, levantó cierta polvareda entre sus lectores: “Carducci es a mi entender el más grande de los actuales poetas de Europa. Esta afirmación, hecha hace poco tiempo en un ligero artículo de crítica literaria, me ha valido entusiastas protestas. Se ha hablado de Leconte

³⁷³ *Ibidem*. Según afirman Lacau y Manacorda de Rosetti, Eduarda Masilla de García fue mujer “culto y espiritual” que “se entrevistó en París” con el propio François Coppée.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ *Ibidem*.

de Lisle, de Sully-Prudhome, de Stecchetti...”³⁷⁶.

Pero sin duda el parnasiano que gozó de mayor estima en la redacción de *Sud-América* fue Théodore de Banville, del que se publicaron varios textos y cuya fama llegaba hasta el extremo de que el humorista en nómina firmase sus trabajos con pseudónimos tales “Teodoro de Bambolla” o “Teodoro de Bombelli”. También tuvieron cabida allí varios folletines de Coppée y cuentos y relatos eróticos de Catulle Mendès.

En cuanto al campo fecundo de las revistas, merece ser destacada la *Revista Nacional* (1886-1908)³⁷⁷. Fundada por el doctor Adolfo P. Carranza, conoció distintos estadios del progreso social y literario argentino hasta entrado el siglo XX, si bien en lo estrictamente poético permaneció fiel a los modelos neoclásicos y románticos, por lo que apenas prestó atención a las polémicas modernistas. Ocasionalmente, sin embargo, cedió su espacio a los nuevos poetas de América como Gutiérrez Nájera, Darío, Santos Chocano o Leopoldo Díaz, y publicó traducciones de parnasianos como Sully-Prudhomme.

3.2.2.3 Rubén Darío en Buenos Aires. *Los raros. Prosas profanas*

Cuando Rubén Darío arriba a Buenos Aires en 1893 no era yermo, ni mucho menos, el terreno literario que pisaba. El desarrollo urbano, industrial y cultural de la ciudad desde la década de los 60, el impulso renovador de la Generación del Ochenta, la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras y del Ateneo en 1892, el florecimiento del periodismo, y, en fin, el ambiente cosmopolita que dominaba en la ciudad propiciaron el caldo de cultivo ideal para que Buenos Aires se convirtiera, con la llegada del nicaragüense, en la capital continental del Modernismo, en su “Cosmópolis”. Por otra parte, el joven Darío que en agosto de 1893 se instala en Argentina como Cónsul de Colombia ya no era sólo el aprendiz de parnasiano de su periplo por Centroamérica y Chile: había visitado París ese mismo verano, y allí había visto la luz del Simbolismo, hecho decisivo para la gestación de una poética nueva que alcanzará su apogeo durante los años bonaerenses. Durante su verano parisino de 1893, Rubén se había relacionado con otros literatos hispanos como Alejandro Sawa y Gómez Carrillo, iniciados en los misterios de la literatura simbolista, y con algunos de los maestros franceses de la nueva estética como Moréas o Charles Morice, quien le inició en el descubrimiento de Verlaine al regalarle

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ Cf. Auza, Nestor T. *Estudio e índice general de la Revista Nacional (1886-1908)*.

su ensayo de 1888, *Paul Verlaine*. Con ellos aprende que el Parnaso está desfasado, que era y a el simbolismo la es tética triunfante, y toma sin duda buena nota de ello a su regreso a las Américas.

Aclamado por *La Prensa* y *La Nación* y por los jóvenes a la vanguardia de la literatura argentina agrupados en torno a *La Nueva Revista* (1893-1894), agasajado en el Ateneo con un deslumbrante banquete de recepción, Rubén Darío fue saludado en Buenos Aires como una suerte de profeta de la naciente estética modernista³⁷⁸. Pronto se incorporó a la nómina de *La Nación* como redactor, si bien ya veía colaborando con el célebre diario desde 1889, y no dudó en beneficiarse de una tribuna con eco tal para difundir a los cuatro vientos su cruzada.

Así, con el título de *Los raros*, Darío va forjando desde las páginas del periódico el canon y el ideario modernista. La célebre serie de retratos literarios, que acabaría siendo agrupada en el volumen de 1896, refleja ante todo cómo Darío, durante sus años en Buenos Aires, ha ido ampliando su abanico de preferencias culturales y literarias y modulando su discurso poético hacia un modernismo ecléctico, un modernismo cuyos componentes parnasianos irían siendo progresivamente complementados con otras influencias. El decadentismo, el simbolismo, el wagnerianismo, y en fin, todas las máscaras, las figuras, las formas y los mitos del Fin de Siglo eran moneda de curso legal en Buenos Aires, a lo que debe sumarse que tras su paso por París, Rubén Darío hubo terminado por asimilar que el *Parnasse contemporain* no era precisamente la punta de lanza de las nuevas corrientes poéticas. Nacía una poesía heterogénea y radicalmente nueva a la que aún no se sabía si llamar “decadentismo”, “simbolismo” o simplemente “modernismo”, y Rubén era plenamente consciente de ello: “Una nueva escuela acababa de surgir, opuesta hasta cierto punto a la corriente poderosa de Víctor Hugo y sus hijos

³⁷⁸ Dirigida por José Ceppi, *La Nueva Revista* supuso un anticipo del modernismo beligerante que en seguida encarnarían distintas publicaciones de breve pero intenso recorrido. Allí colaboraron, entre otros, las jóvenes promesas de la poesía en Argentina como Ricardo Jaimes Freyre o Leopoldo Díaz. La venida del poeta nicaragüense fue celebrada en su seno de esta guisa: “Romántico, parnasiano, decadente... llamadlo como queráis; lo cierto es que él ha hecho de la férrea lengua española, un idioma exquisito. Azul... es una revolución”. Junto a *La Nueva Revista*, una de las primeras publicaciones argentinas que presentó a Rubén Darío fue *Artes y Letras* (1892-1893), semanario que a pesar de su tendencia católica y conservadora cedió su espacio a la renovadora lírica del nicaragüense y de otros poetas como L. Díaz o el malagueño Salvador Rueda, al tiempo que presentó alguna traducción de Heredia. Caben ser destacadas en estos años otras revistas como *El Búcaro Americano* (1896-1909), de tendencia feminista, donde colaboraron tanto Darío como el resto de modernistas de postín y se tradujo a Ibsen o a Baudelaire, o *La Revista Moderna* (1897), que además de publicar a Darío o a Azorín, contó en sus páginas con traducciones de autores tan modernos como Maeterlinck o Mallarmé. Cf. Englekirk, J. E. “La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica”, *Revista Iberoamericana*, número 51, 1961, pág. 23.; Lafleur, H. R. et al. *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, pág. 17 y ss.

los parnasianos, y en todo y por todo, a la invasión creciente del naturalismo (...). Tales fueron los decadentes, unidos en un principio, y después separados por la más extraña de las anarquías, en grupos, subgrupos, variados y curiosos cenáculos” [“Jean Moréas”, *Los raros*]. Entre los panegíricos de *Los Raros*, sólo uno se ocupa de un autor del *Parnasse*, el maestro Leconte de Lisle. Son, a grandes rasgos, decadentes y simbolistas lo que ahora ofician en los altares de la lírica dariana, lo cual tampoco significa que Darío renegara, ni mucho menos, de los parnasianos. Integradas a lo largo de los diferentes ensayos, son múltiples las citas y alusiones a los Leconte de Lisle, Gautier, Banville o Mendès con las que Darío dignifica a la Escuela, si bien en todo momento siga considerando a Víctor Hugo “el más grande de los poetas”, distinción con la que también honrará a partir de ahora a Paul Verlaine. El culto al Parnaso propio de sus años de aprendizaje irá moderándose manifestamente en Buenos Aires, y la serie de *Los raros* es un buen indicador de ello. A propósito de Édouard Dubus, Rubén tacha a los parnasianos de simples “albañiles impecables”, mientras que en el artículo sobre Paul Adam, no duda en condenar de manera explícita a su antes admiradísimo Catulle Mendès, “cuya pornografía de color de rosa no está ya de moda”, y a François Coppée, a quien llama “inválido lírico metido a sacristán”, autor de “tiradas tricolores” dirigidas exclusivamente al “pueblo”. Bien es verdad, todo sea dicho, que Coppée nunca fue santo de su devoción.

En cualquier caso, el artículo dedicado a Leconte de Lisle vio la luz en *La Nación* poco después de la muerte del poeta en julio de 1894, y se trata sin duda de uno de los homenajes más extensos y sinceros de toda la serie. Del “pontífice del Parnaso”, Rubén comienza destacando una serie de cualidades definitorias que extrapola al conjunto de los miembros de la Escuela, tales el “soplo épico”, la “impasibilidad casi religiosa”, el exotismo y la “magnificencia monumental estatuaría”, producto del “culto de la forma”, para en seguida encargarse del análisis del conjunto de su obra, evidenciando, en este sentido, un estudio y una veneración a prueba de dudas. Basándose luego en *La Légende du Parnasse Contemporain* de Catulle Mendès, obra que cita traduciendo extensos párrafos para la ocasión, Darío calibra la importancia capital de la Escuela parnasiana en el devenir de la última lírica francesa, para finalmente concluir con una interesante reflexión sobre el escaso eco que un poeta de la talla de Leconte de Lisle ha tenido en las letras hispánicas: “La fama no ha sido propicia a Leconte de Lisle. (...) En Francia, en Europa, en el mundo, tan solamente los artistas, los letrados, los poetas

conocen y leen aquellos poemas. (...) En lengua castellana apenas es conocido Leconte de Lisle. Yo no sé de ningún poeta que le haya traducido, exceptuando al argentino Leopoldo Díaz, mi amigo muy estimado...”.

No fue éste el único texto en el que el poeta nicaragüense se ocupaba de la figura del maestro. El 7 de enero de 1895 publicó en *La Nación* “El sillón de Leconte de Lisle. La juventud y la Academia. Lo que dijo Charles Morice. Verlaine y Zola”, un escueto pero peculiar razonamiento sobre quién habría de ocupar el sillón vacante en la Academia francesa tras el fallecimiento del parnasiano. Para Darío, y una vez expuesta la grandeza de Leconte de Lisle en términos análogos a los del artículo anterior, la ausencia del “sacerdote augusto del arte sagrado”, del “maestro precioso, jefe de la única escuela que tiene algún porvenir: la escuela de la perfección” debería ser cubierta por Zola o por Verlaine, aún a sabiendas de que, por cuestiones extraliterarias, ninguno de los dos se vería nunca honrado con tal distinción.³⁷⁹

Como veníamos diciendo, la figura de Leconte de Lisle será la única del *Parnasse contemporain* que tendrá cabida en la galería de maestros modernos que *Los raros* representa, y tras ella, son los semblantes de simbolistas y decadentes los que ocupan el lugar más destacado: Paul Verlaine -“casi desconocido en España” y “el más grande de todos los poetas de este siglo”-, Villiers de L’Isle-Adam, Jean Richepin, Jean Moréas, Laurent Tailhade, Édouard Dubus, Théodore Hannon, Lautréamont, Paul Adam, el portugués Eugenio de Castro... Es atendiendo a esta orientación como debe reseñarse la naturaleza y relevancia de uno de los hitos del modernismo en Argentina, la *Revista de América* (1894). Fundada por el propio Rubén Darío y su amigo el poeta de origen boliviano Ricardo Jaimes Freyre, la *Revista de América* tuvo una trayectoria muy corta, apenas tres números, lo suficiente sin embargo para influir notablemente en la formación y desarrollo del Modernismo en Argentina y en gran parte del continente americano. Entre sus objetivos, expuestos en “Nuestros propósitos”, texto firmado al unísono por los redactores y que abrió el primer número, resuena gran parte del credo que Gautier defendiese en el célebre Prefacio a *Mademoiselle de Maupin*: “Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro y busca la perfección ideal. (...) Luchar porque prevalezca el amor a la divina Belleza, tan

³⁷⁹ “El sillón de Leconte de Lisle. La juventud y la Academia. Lo que dijo Charles Morice. Verlaine y Zola” puede consultarse en las *Obras completas* editadas por Mundo Latino en Madrid (1917-19), tomo XX, *Prosa dispersa*.

combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias”³⁸⁰. Un Arte puro, pero decididamente concebido en el seno de lo decadente y lo simbolista. Ya en dicho primer número -y en los sucesivos-, se incluye un estudio de capital importancia para la recepción y comprensión del simbolismo y para su definitiva escisión del parnasianismo en la todavía desorientada crítica literaria argentina e hispanoamericana: se trata de “Los poetas jóvenes de Francia”, a cargo del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo.³⁸¹ Por su parte, tan sólo contabilizamos allí un texto crítico de Darío, y está dedicado a “Un esteta italiano. Gabriel D’Annunzio”. Las únicas muestras de parnasianismo presentes en la *Revista de América* corren a cuenta de Leopoldo Díaz: un “Camafeo” y la traducción de “La tristeza del diablo” de Leconte de Lisle³⁸².

En el ojo del huracán de la revolución modernista, y ante la inminente salida de *Prosas profanas*, el 27 de noviembre de 1896 publicaba Rubén Darío en *La Nación* “Los colores del estandarte”, apología, con visos de manifiesto, de la nueva literatura³⁸³. Por vez primera, y a propósito de *Azul...*, nuestro poeta se declaraba, abiertamente, el iniciador del Modernismo en lengua española: “Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano (...) publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José Martí de Heredia, el renacimiento mental de España”³⁸⁴. Codiciando para sí el título de patriarca de las nuevas letras, y obliterando para ello a otros modernistas percursoros de la talla de

³⁸⁰ *Revista de América*, Año I, nº 1, 19 de agosto de 1894. “Nuestros propósitos” sería luego recolocado por Darío a manera de prólogo en la primera edición de *Los Raros*, París, Tip. de “La Vasconia”, 1896.

³⁸¹ Cf. Carter, Boyd G. “La *Revista de América* de Darío y Jaimes Freyre en el modernismo de la Argentina”, *Revista de América*, edición facsimilar, pág. 35. Ídem, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, pág. 46 y ss.

³⁸² A propósito de las traducciones del parnasiano que por entonces estaba llevando a cabo L. Díaz, R. Jaimes Freyre anunciaba su inminente publicación en la sección “Libros y periódicos”, aprovechando para ensalzar al poeta recientemente fallecido y a su alumno predilecto en lengua española. Lo más destacable de la nota estriba en la descripción del libro proyectado por Díaz, muy diferente luego al resultado final: “Reunidos en volumen, aparecerán en breve, de *Los Poemas Bárbaros*: “El cuervo”, “El sueño del cóndor”, “El desierto”, “La espada de Argantir”, “Los Elfos”, “La tristeza del diablo” y “La Runoya”. Un bello retrato de Leconte de Lisle y un facsímil del autógrafo que dirigió al poeta traductor, contribuirán a realzar la importancia de esta obra”. Traducciones de Leconte de Lisle, por Leopoldo Díaz”, *Revista de América*, Año I, nº 1, 19 de agosto de 1894. Como en seguida veremos, las Traducciones de Díaz, que no se editaron hasta 1897, acabarían contando con otros autores como Hugo, Poe, d’Annunzio o Zola; y en cuanto a las versiones de Leconte de Lisle, no se incluyeron ni “La espada de Argantir” ni “La Runoya”, siendo sustituidas por “El sueño del jaguar”, “El oasis”, “El percance de don Iñigo” y “Las lágrimas del oso”. En cuanto al autógrafo de Leconte de Lisle anunciado por Jaimes Freyre, si encabezaría finalmente las Traducciones, no así su retrato.

³⁸³ Cf. Gullón, R. *El modernismo visto por los modernistas*, pág. 49-57.

³⁸⁴ La mención a José Martí de Heredia permanece en el misterio, pues no hemos podido localizar ese supuesto hipotexto en el que el parnasiano francés de origen cubano aludía a Darío, a su *Azul...* ni a a “renacimiento mental en España” alguno.

Martí, Julián del Casal o Gutiérrez Nájera, ya fallecidos y que por tanto nada podían objetar, Rubén coloca su *Azul...* en el punto de partida del renacimiento de la lírica española. Pero lo realmente importante por lo que respecta a nuestro ensayo, y he aquí un meollo controvertido, radica en la precisión con la que su propio autor no duda en calificarlo de libro puramente parnasiano, confiriendo así al *Parnasse* un papel fundamental en la génesis del Modernismo:

El *Azul...* es un libro parnasiano y, por tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el “cuento” parisiense”, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo clásico castellano; la chuchería de Goncourt, la *câlinerie* erótica de Mendès, el encogimiento verbal de Heredia, y hasta su poquito de Coppée.

En seguida no tardará Rubén en reconocer, tras lo parnasiano, otros ingredientes de no menor valía en la conformación de la nueva poética, aunque, eso sí, confesando siempre que no es hasta su paso por París en 1893 cuando realmente toma contacto y asimila el espíritu de los “llamados decadentes” como Verlaine, Mallarmé, Moréas, Huysmans o Régner. Un espíritu cuya radical libertad, amor a la belleza “clara, simbólica, arcana” y tajante individualismo, contrario a cualquier ortodoxia, definen en última esencia la naturaleza de la poética modernista tal como la concibiera Darío y, siguiendo su ejemplo, el común de los poetas hispánicos desde entonces: “Sé tú mismo: ésa es la regla”.

“Los colores del estándar” añade un elocuente capítulo al dinámico Buenos Aires literario de 1896, auténtico hervidero de debates, polémicas y porfías alrededor del modernismo del que participa una de las revistas de mayor enjundia en este sentido, *La Biblioteca* (1896-1898), fundada y dirigida por Paul Groussac. En un momento en el que desde los círculos más conservadores se lanzaban todo tipo de pullas al nicaragüense y a sus seguidores, Groussac, sin ser modernista, trasladó a su revista gran parte de su carácter insobornable, adusto e independiente, publicando trabajos tanto de los autores consagrados de la Generación de los Ochenta como de los prometedores Darío o Leopoldo Lugones. Él, que conocía de primera mano a todos los poetas franceses de su siglo, sentíase más capacitado que nadie para discernir las voces de los ecos, y puso todo su empeño en aleccionar a Rubén Darío, cuyo talento supo reconocer, frente a los peligros de las modas parisinas. Groussac veneraba a los grandes parnasianos con el mismo ímpetu con el que abominaba de los decadentes y simbolistas de última hora, y

así se lo hizo entender al nicaragüense a propósito de *Los raros* y del “Coloquio de los centauros”, poema que se publicó en *La Biblioteca* en su segundo número, el 2 de julio de 1896. Para el crítico franco-argentino, *Los raros* era un “despilfarro” que sólo podía resultar interesante para “algunos decaedentes de botón”, u n batiburrillo donde “altas individualidades como Leconte de Lisle, Ib sen, Poe y el mismo Verlaine, respiran el mismo incienso y se codean con los Bloy, d’Esparbés, la histérica Rachilde y otros *ratés* aún más innom inados”. En opinión de Groussac, el joven Darío, tras su aprendizaje parnasiano, ha perdido el “claro discernimiento artístico” al quedar demasiado sugestionado por las últimas novedades de l Barrio Latino, cuando “por mala fortuna vínole a las manos un tomo de Verlaine”, hasta llegar a convertirse en triste “heraldo de pseudo-talentos decadentes, simbólicos, estetas”³⁸⁵.

Muy a finales de 1896 se imprimen definitivamente las *Prosas profanas* de Rubén Darío, cuya distribución no comenzaría, con toda probabilidad, sino a principios de 1897, si bien la inmensa mayoría de sus poemas había venido publicándose en distintos periódicos y revistas desde la llegada del poeta a la capital³⁸⁶. Esto explica, en cierta medida, la versatilidad de una obra donde resuena toda la gama tonal del modernismo triunfante, aunque la voz cantante aún la lleve el Rubén parnasiano. Desde las memorables “Palabras liminares”, la querencia por la pauta verlainiana queda patente, sí, pero por el Verlaine aún apegado al *Parnasse* de *Poèmes saturniens* (1866) y *Fêtes galantes* (1869) antes que por el realmente simbolista, maestro del matiz, de la asonancia sugerente y del verso desleído en música. No hay rastro alguno, por otra parte, de un Mallarmé o un Rimbaud. Estas “Palabras liminares” que Darío coloca en el pórtico de *Prosas profanas* recogen en sí uno de los principios fundacionales de la doctrina parnasiana: el escapismo, el exotismo temporal y espacial, la recreación lírica de tiempos heroicos y legendarios: “Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré

³⁸⁵ Tal como les ocurriera a los propios parnasianos, Paul Groussac no acertaba a calibrar cuáles eran las novedades que aportaba el simbolismo, y cuando se muestra respetuoso, hasta cierto punto, con las mismas, será precisamente por lo que pudiesen tener de origen parnasiano: “Lo único viable en el nuevo simbolismo francés –o no es nuevo, o no es simbólico. Verlaine es un parnasiano convertido, cuyos pocos versos realmente admirables (...) están vaciados en el molde de Hugo o Banville: podrían ser de un Coppée ingenuo y an gustiado, que levantara el lamentable *De profundis* de su miseria. Lo propio diríamos de Vielé-Griffin, La Tailhède, Régnier, Wyzéwa y otros, presentes o futuros colaboradores de la *Revue des Deux Mondes*. (...) Por fin, el apocalíptico Mallarmé ha necesitado tornarse incomprensible, para dejar de ser abiertamente mediocre: su esoterismo verbal es el ciego secreto de un arca vacía”. Cf. “Boletín Bibliográfico. *Los Raros*, por Rubén Darío”. *La Biblioteca*, nº 7, noviembre de 1896.

³⁸⁶ Cf. Carilla, Emilio. *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, pág. 67 y ss.

a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte -oro, seda, mármol- me acuerdo en sueños...”³⁸⁷.

Para el poema inaugural de *Prosas profanas* ya nos confiesa el propio Rubén, en *Historia de mis libros*, cuál había sido su guía: “En *Era un aire suave* (...) sigo el precepto del Arte Poética de Verlaine: De la musique avant toute chose”. ¿Ha de ser considerado por ello un poema simbolista? Pensamos que no. Pese a que el nicaragüense estuviese tratando de incorporar la novedosa propuesta lírica de Verlaine, nos inclinamos a creer que, más que asimilarla, estaba tergiversándola con suma destreza, y que “Era un aire suave” se mantiene dentro de los márgenes de un parnasianismo exquisito y delicado en la estela musical de un Théodore de Banville. No es la semántica simbólica la que maneja Darío mediante sus serventesis consonánticos sobrealiterados, a pesar de la sutileza de las imágenes, suscitadas en algunos casos por la sugestión sonora más allá de su expresión detallada -pero nunca prescindiendo de ella-. En este sentido, la factura de “Era un aire suave” concuerda en gran medida con algunas de las teorías con las que Banville había especulado ya en su *Petit Traité de Poésie Française*, obra que Darío conocía sobradamente, si no nos engañan sus alusiones a la misma con que aderezó, aquí y allá, algunos de sus textos³⁸⁸. En cuanto a la ambientación del poema, cuya indeterminación espacio-temporal -“Yo el tiempo y el día y el país ignoro”- quizás hubiera disgustado al severo Leconte de Lisle, se aviene al gusto por algunos rasgos característicos de los cuentos de hadas que Catulle Mendès había incorporado en numerosas obras³⁸⁹. Por último, otro aspecto a destacar en este poema y en las restantes *Prosas profanas* es su selección léxica -“liras eolias”, “sedosos trajes”, “blancas magnolias”, “tacón rojo”...-, heredera de aquella privilegiada

³⁸⁷ Las palabras de Darío nos remiten directamente a esas otras que Gautier escribió en su relato “Une nuit de Cléopâtre” (1838): “Mais le spectacle du monde antique est quelque chose de si écrasant, de si décourageant pour les imaginations qui se croient effrénées et les esprits qui pensent avoir atteint aux dernières limites de la magnificence féerique, que nous n’avons pu nous empêcher de conclure ici nos doléances et nous tristesses de n’avoir pas été contemporain de Sardanapale, de Tégath Phalaris, de Cléopâtre, reine d’Égypte, ou seulement d’Héliogabale, empereur de Rome et prêtre du Soleil...”.

³⁸⁸ Fragmentos como el siguiente ilustran sobremedida una concepción de la expresión poética inmediatamente anterior al simbolismo y particularmente cercana a la praxis dariana: “Ce n’est pas en décrivant les objets sous leurs aspects divers et dans leurs moindres détails que le vers les fait voir; ce n’est pas en exprimant les idées *in extenso* et dans leur ordre logique qu’il les communique à ses auditeurs, mais IL SUSCITE dans leur esprit ces images ou ces idées et pour les exciter il lui suffit en effet d’un mot...” Banville, Théodore de. *Petit Traité de Poésie Française*, pág. 49

³⁸⁹ En *Le jardin des jeunes âmes*, por ejemplo, había escrito el propio Mendès: “Je ne sais en quel temps, dans un pays dont même à point dit le nom...”. Cf. Marasso, A. *Rubén Darío y su creación poética*, pág. 41 y ss.

por los parnasianos, y con mayor particularidad, por Gautier y Banville³⁹⁰.

En el catálogo panerótico que Darío despliega en el segundo poema, “Divagación”, el engarce con la obra de Gautier no puede ser más explícito: “Gautier adoraba las princesas chinas”. Al recurrir a una sensualidad oriental de procedencia intencionadamente gauteriana –recuérdense poemas como “Chinoiserie”, en *La comédie de la mort* (1838)-, el poeta, en lugar de ocultarnos sus fuentes, prefiere, a manera de homenaje, precisarlas y amplificarlas al resto del repertorio. Erudito a la parnasiana, su helenismo, tal como en seguida nos confiesa Rubén, está pasado por el filtro francés de los Gautier, Banville o Mendès: “Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia, porque en Francia / al eco de las Risas y los Juegos, / su más dulce licor Venus escancia”³⁹¹. Modelos análogamente parnasianos se le han atribuido a la célebre “Sonatina”: “Gongorine”, del cubano Augusto de Armas, por su factura, o “Thestylis”, de Leconte de Lisle, por su tema, guardan, en efecto, ciertas semejanzas con el poemita rubeniano³⁹².

Sea como fuere, el cúmulo de paratextos, citas y homenajes, veladas alusiones, fuentes posibles y probables, la metatextualidad, el despliegue culturalista y, en fin, el palimpsesto finisecular que son las *Prosas profanas* no restan un ápice a la originalidad

³⁹⁰ El campo semántico parnasiano fue caracterizado por J. Lemaitre como una serie de “mots d’apothéose”, orientadas principalmente al cromatismo y a la sensorialidad, cuyo empleo por parte de Gautier, Banville y Rubén Darío ha sido coetado por críticos como Erwin K. Mapes. Cf. *L’influence française dans l’oeuvre de Rubén Darío*, pág. 88 y ss. Por su parte, A. Marasso nos indicaba como posible antecedente del “tacón rojo, lindo y leve el pie” –“Era un aire suave”– la frase de Gautier “el pie pequeño en el zapato de tacones rojos”, del relato *Avatar*. Cf. *Rubén Darío y su creación poética*, pág. 38.

³⁹¹ Tema, tono, versificación, recursos léxicos y gramaticales..., todo en “Divagación” sugiere la lectura del poema de Catulle Mendès “Le marché de la Madeleine” -*Philoméla* (1863)-, cuyas primeras estrofas transcribimos: “Debout! le soleil caresse nos draps. / Que ne suis-je né près de Mytilène! / Allons respirer l’odeur des cédrats / Au marché qu’on tient à la Madeleine. // J’ai rêvé d’un grand château dans la plaine. / Nous étions (hélas! tu me comprendras!) / Moi, l’hôte d’un soir, vous, la châtelaine. / Debout! le soleil caresse nos draps. // Nous voyagerons lorsque tu voudras! / Nous irons en Grèce, au pays d’Hélène / Dont les bras étaient moins beaux que tes bras. / Que ne suis-je né près de Mytilène! // En Chine où les tours sont de porcelaine, / Dans l’Inde où la noire a sous le madras / Des cheveux crépus comme de la laine, / Allons respirer l’odeur des cédrats...”.

³⁹² Ya en el epígrafe sobre Augusto de Armas que incluimos en el capítulo dedicado a Cuba se señalaron los paralelismos entre ambos poemas. Cf. Henríquez Ureña, M. “Poetas cubanos de expresión francesa”, *Revista Iberoamericana*, nº 6 (mayo de 1941), p. p. 301-344. A propósito de “Thestylis” -*Poèmes antiques*-, fue E. K. Mapes quien lo trajo a colación respecto a la “Sonatina”. Cf. *L’influence française dans l’oeuvre de Rubén Darío*, pág. 93 y ss. Por nuestra parte, muchos de los motivos de la “Sonatina”, y en particular su cierre, nos parecen deudores de un soneto de Edmond Rostand, “Vieux conte” -*Les musardises* (1890)-. Léase, sin o, el segundo terceto: “Toute rose, elle dort son sommeil ingénu, / Car le Prince Charmant n’est pas encore venu / Qui doit la réveiller d’un baiser sur la bouche”. Sobre la presencia de Rostand en España, cf. Díez-Canedo, E., *La poesía francesa moderna* (1913). Allí, el eximio crítico español sitúa la poesía de Rostand en la órbita del parnasianismo, comparándola con la de Mendès y Banville.

y grandeza de Rubén Darío como poeta, algo que debemos tener siempre presente. Esto no quita, sin embargo, y atendiendo además a la naturaleza de nuestro trabajo, que deba renunciarse a un sondeo de los variados estratos previos que acumula toda creación poética. Y si hablamos del más influyente poemario modernista escrito en lengua española, dicho sondeo cobra aún mayor sentido: dados sus discípulos, imitadores y epígonos a lo largo y ancho del Modernismo hispánico, señalar la recepción, asimilación y adaptación del parnasianismo llevadas a cabo por Rubén Darío conlleva directa e indirectamente su extrapolación a toda una época de nuestra literatura. Partiendo de estos presupuestos, nada se interpone a la conveniencia de analizar, en la medida de lo posible, las fuentes parnasianas de poemas tan difundidos, casi diríamos fundacionales de toda una estética, como “Blasón” o “El cisne”. En ambos, Rubén Darío prefigura un arquetipo de belleza aristocrática cuyos perfil y simbología presiden, desde entonces, todo el bestiario modernista. En el contexto finisecular, el cisne enlaza al espíritu pagano el wagnerianismo germánico, acaparando en sí una suma de connotaciones culturales y simbólicas que lo hacen eminentemente atractivo a los poetas, y que en su momento los parnasianos supieron idear y cultivar. El cisne parnasiano, origen de los primeros cisnes de Darío, conjuga belleza formal y trascendente, asumiendo la encarnación de su ideal poético: “En la forma de un brazo de lira / y del asa de un ánfora griega / es tu cándido cuello que inspira / como prora ideal que navega”, canta Rubén en “Blasón”. Contraviniendo los principales postulados simbolistas de Mallarmé, nuestro poeta no sólo nombra el objeto, el cisne, sino que además nos desvela expresamente cuál es su sentido racional: “rimador de ideal florilegio” -en “Blasón”-, “nueva Poesía” -en “El Cisne”-, imagen concreta de la pura Belleza abstracta y de su materialización artística más elevada, el verso. En este punto, Darío no sobrepasa los límites de la alegoría tal como Baudelaire y los parnasianos la practicaron, una alegoría “artificial y extrínseca” frente a la “natural e intrínseca” del simbolismo, Maeterlinck *dixit*³⁹³.

³⁹³ Remitimos en este punto al capítulo “Parnaso y simbolismo”, en la primera parte de este mismo trabajo. En cuanto a los cisnes parnasianos, fue Leconte de Lisle uno de los primeros en rendirle tributo en su poema dramático “Hélène” – *Poèmes antiques* (1852)-. El “Cygne éboulissant qui flotte sur les eaux” de Leconte es, al igual que “El cisne” del soneto dariano, un ser de estirpe sagrada emparentado directamente con Helena y, por ello, custodio de los atributos de la belleza eterna. Tras “Le Cygne” de Baudelaire, símbolo del aislamiento del artista en un medio hostil, del que Darío nada toma, Léon Dierx retoma en “Les Cygnes” -*Poèmes et poésies* (1864)- el canto a su elegancia y a su Herminia inmortal, “comme un reste orgueilleux de gloire immaculée”. Por último, cabe destacar el célebre “Le Cygne” de Sully-Prudhomme – *Les Solitudes*, 1869-, acuarela puramente descriptiva cuya imagen final fue

Otro poema de *Prosas profanas* escrito bajo el palio del *Parnasse* fue “Del campo”, según vuelve a confesarnos el poeta en *Historia de mis libros*: “me amparaba la sombra de Banville, en un tema y en una atmósfera criollos”. En efecto, sus arriesgadas rimas agudas –“Pierrot : do-re-mi-fa-sol”-, la inclusión de vocablos extranjeros – *sport*, *sportwoman*-, el guiño a personas del círculo del poeta –Andrade, Guido, Santos Vega-, o la presencia de personajes shakesperianos y de la *Commedia dell’Arte* –Pierrot, Puck, Oberon, Titania...- son procedimientos que remiten directamente a las *Odes funambulesques* y al conjunto de la poesía banvillesca, además de su tono festivo ³⁹⁴. Influencia análoga caracteriza a los poemas que Darío, con acertado criterio, ordena a continuación. Así, en “Alaba los ojos negros de Julia”, y tal como ya hiciese Banville en *Les Princesses*, se prefigura el eterno ideal femenino mediante la evocación de figuras de la Mitología y la Historia como Penthesilea, Judith o Cleopatra. La imitada “Canción de carnaval”, por su parte, ábrese con la transcripción de los dos primeros versos de “Mascarades” –*Odes funambulesques*-. “Le carnaval s’amuse! / Viens le chanter, m’amuse”. Darío, que una vez más en *Historia de mis libros* admite haber escrito este poema “a lo Banville, una oda funambulesca de sabor argentino”, recrea con buen saber hacer una de las formas predilectas del poeta francés, la “odelette” u “odita”, según el propio nicaragüense había titulado ya algunas composiciones anteriores muy similares como “Los regalos de Puck. Versos de año nuevo”. Reencontramos aquí a los personajes de la *Commedia dell’Arte* pirueteando en medio del carnaval, hilvanando con sus apariciones y desapariciones una rima y otra: “Mientras Arlequín revela / que al prisma sus tintes roba / y aparece Pulchinella / con su joroba, // di a Colombina la bella / lo que de ella pienso yo, / y descorcha una botella / para Pierrot...”³⁹⁵.

profusamente imitada por los poetas de su tiempo: “L’oiseau, dans le lac sombre où sous lui se reflète / La splendeur d’une nuit lactée et violette, / Comme un vase d’argent parmi des diamants, / Dort, la tête sous l’aile, entre deux firmaments.”. Los motivos wagnerianos de “El cisne” de Darío, por su parte, estaban ya presentes en los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, tal “el martillo del viejo Thor germano” o “la espada de Argantir”. Rubén conjuga ambas influencias, si bien a Wagner no tendrá acceso hasta su llegada a Argentina: “En Buenos Aires, e iniciado en los secretos wagnerianos por un músico y escritor belga, M. Charles del Gouffre, rimé el soneto de *El Cisne*...” Cf. “Sobre *Prosas profanas*”, en *Historia de mis libros* (1913). En esta época de apogeo de wagneriano compuso también Darío el díptico “Wagneriana” –“Lohengrín” y “Parsifal”-, que no llegó a incluir en *Prosas profanas*.

³⁹⁴ Por su amenidad, frescura y jovialidad, la poesía banvillesca será siempre celebrada por Darío. Entre los nombres que integran el soneto “A los poetas risueños” –2ª edición de *Prosas profanas* (1901)- no dudará nuestro poeta en ensalzar a “Banville, insigne orfeo de la sacra Harmonía”.

³⁹⁵ No está de más recordar que, en el círculo parnasiano, hubo otros poetas como Catulle Mendès que gustaron también de los motivos de la *Commedia dell’Arte*: “Le nez de Pierrot” –*La Grive des vignes*-, “Pierrot fâché à cause de la lune” o “Puck tout nu” –*Poésies nouvelles*- son muestras singulares de ello, si bien Darío invoca en todo momento a Banville, nunca a Mendès, a este respecto.

Paralelamente a la “odelette”, también el soneto menor y tema galante, adoptado por Rubén en el díptico “Para una cubana” y “Para la misma”, sigue a rajatabla el esquema banvillescó, mientras que otro madrigal galante, en este caso el dodecasilábico “Bouquet”, declara su parentesco con Gautier: “Un poeta egregio del país de Francia, / que con versos áureos alabó el amor, / formó un ramo armónico, lleno de elegancia, / en su *Sinfonía en Blanco Mayor...*”. “Bouquet” imita, además, el desarrollo plástico de la aludida sinfonía gauteriana, en cuya blanca monocromía irrumpe, finalmente, el fuerte contraste del rojo: “Yo, al enviarte versos, de mi vida arranco / la flor que te ofrezco, blanco serafín. / ¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco / la más roja rosa que hay en mi jardín!”.

Hasta aquí, *Prosas profanas* ofrece una indudable raigambre parnasiana, si bien a continuación Darío incluye una serie de composiciones escritas a la sombra del decadentismo y del simbolismo como “El faisán”, “Garçonnière”, “Margarita”, “Mía”, “Dice mía”, “Heraldos”, e “Ítem, misa est”. Pronto, sin embargo, retoma Rubén el viejo camino, y a la luz del *Parnasse contemporain* concluye esta primera sección, intitulada de manera homónima, “Prosas profanas”, con “El país del sol” y uno de sus poemas más celebrados, el “Coloquio de los centauros”. “El país del sol” ensaya en español el poema en prosa artístico parnasiano, ciñéndose al modelo que Catulle Mendès había prefigurado en sus *Lieds de France*. El propio poeta, como tantas veces, no dudaba en señalar la fuente directa de la que bebía: “Hay en el tomo de *Prosas profanas* un pequeño poema en prosa rimada, de fecha muy anterior a las poesías escritas en Buenos Aires, pero que por la novedad de la manera llamó la atención. Está, se puede decir, calcado, en ciertos preciosos y armoniosos juegos que Catulle Mendès publicó con el título de *Lieds de France*. Catulle Mendès, a su vez, los había imitado de los poemas maravillosos de *Gaspard de la Nuit* y de estribillos o refranes de rondas populares”.³⁹⁶ Se trata, en efecto, de una prosa ritmada y rimada cuya severa formalización, basada en los efectos musicales de la brevedad, las recurrencias y simetrías, la cadencia regular del fraseo, la división estrófica y la repetición de un estribillo dotaba al poema de una homogeneidad y circularidad más acordes con las teorías versales del Parnaso que con la prosa flexible, sin ritmo y sin rima, ideal para adaptarse a los “mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience” de Baudelaire

³⁹⁶ Darío, R. *Autobiografía*, pág. 52. Para la tipología del poema en prosa parnasiano, remitimos de nuevo al capítulo “Parnaso y simbolismo” de este mismo trabajo.

y los simbolistas³⁹⁷.

Mayores controversias ha suscitado, en cuanto a sus fuentes e interpretación, el “Coloquio de los centauros”, poema de una resonancia y trascendencia superlativas, como en seguida veremos. No era la primera vez que Darío abordaba el motivo centáurico en su poesía, pues ya en la *Revista de Costa Rica* -marzo de 1892- había publicado “Los Centauros (Bajo relieve)”, luego rebautizado “Palimpsesto” e incluido en estas *Prosas profanas*.³⁹⁸ Sin embargo, y frente a la pura plasticidad del poema escrito en Centroamérica, el “Coloquio de los centauros” incorpora a la poesía de Darío un factor filosófico y metafísico que ha hecho correr ríos de tinta, no siempre en beneficio de su exégesis cabal.

Si nos atenemos, en primer lugar, a un nivel estrictamente formal, el poema presenta una disposición versal en extensas tiradas de alejandrinos geminados con rima consonante; una estructura métrica clásica que el Parnaso había juzgado la más óptima para configurar poemas dramatizados de la misma naturaleza que el de Darío. Sólo en los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle pueden contabilizarse bastantes ejemplos de diálogos líricos elaborados preferentemente con dicha versificación, tales “Bhagavat”, “Çunacépa”, “Hélène”, “Niobé”, “Khirôn” o “Hypatie et Cyrille”. Obviando, evidentemente, su devenir histórico desde Platón, el poema dialogado de cariz expositivo en el que se abordan variados fundamentos filosóficos tuvo grandes cultivadores entre los parnasianos, así el propio Leconte de Lisle o su maestro en este campo, Louis Ménard. En un poema de éste último como “Le Banquet d’Alexandrie” - *Poèmes et rêveries d’un païen mystique*- bien pudiera haberse inspirado Darío para la creación de su coloquio. Se trata de un diálogo entre los discípulos del filósofo de Alejandría Ammonius Saccas (siglos II y III D. C.), fundador de la escuela neoplatónica, en el que salen a la palestra temas que luego abarcaría también Rubén en su poema como el de la mujer, el mal o la muerte. Aunque el tono elegante y cívico del diálogo de Ménard sea muy similar al que emplea el nicaragüense, bien es cierto que el asunto principal de “Le Banquet d’Alexandrie”, la religión, no llega a ser abordado en

³⁹⁷ Cf. Baudelaire, Ch. “À Arsène Houssaye”, *Petits poèmes en prose*. Recordemos un par de estrofas de “Les pieds nus” – *Lieds de France*- de Mendès para ilustrar la prosoparnasiana que Darío imita rotundamente en “El país del sol”: “Sans bas, cuir, ni semelle (Vive ma belle!) et sans sabots, je marche depuis l’aube neuve (Marche, vagabond, le jour est si beau!) sur l’âtre terre du talus, sur l’âtre terreo où le blé lève... Le terre aime les pieds nus!”.

³⁹⁸ Cf. Dobles Segreda, L. “Rubén Darío en Heredia (mayo de 1892)”, *Atenea*, IV, nº 9, pp. 929-932, San José de Costa Rica.

el “Coloquio de los centauros”. Por otra parte, el excesivo didactismo y una cierta aridez en la factura del verso en Ménard son trocados en Darío por la gracia y el sentido musical del modernista, más poeta que erudito. Y en cuanto a los personajes y al marco ambiental, Rubén sustituye a los filósofos históricos en su academia por seres mitológicos que se solazan en el Elíseo, pur a geografía poética, una “isla de oro” cuyo tiempo y espacio son irreales. A pesar de todo, la interpretación simbólica del mundo en ambos poemas no deja de guardar ciertas analogías, por más que un sector de la crítica haya querido, precisamente por ello, negar la adscripción del “Coloquio de los centauros” a la poética parnasiana³⁹⁹.

Teniendo en cuenta la condición poligénica de la poesía de Rubén Darío, y en particular, de este “Coloquio de los centauros”, no resulta tarea baladí el remontarse a sus fuentes directas. Ya Paul Groussac, a quien precisamente va dirigida la composición, avisaba sobre esta dificultad, dada la intensa reelaboración de ascendencias poéticas variadas que Darío llevaba a cabo en su proceso creativo⁴⁰⁰. Pese a ello, son varios los estudiosos de la obra dariana como Arturo Marasso, Marie-Josèphe Faurie, María Teresa Maiorana o Margaret Dolinescu que, aceptando el reto, nos han dejado interesantes reflexiones, cuando no conclusiones definitivas, en esta dirección⁴⁰¹. Dentro de la superabundancia de antecedentes de los que se valió Darío en la elaboración de su poema, conviene señalar, en primer lugar, sus reminiscencias textuales con *Le centaure* de Maurice de Guérin (1836) y con “Khirôn” – *Poèmes antiques* – de Leconte de Lisle, quien, a su vez, partía del propio Guérin y de otros textos como “Le Centaure” de Alphonse Rabbe (1835). Todos estos textos tienen en común con el poema dariano ciertos pasajes donde se celebra la juventud fogosa del centauro, su fuerza y velocidad, fluyentes como un gran río desbordado, así como su capacidad

³⁹⁹ En este sentido, ya un crítico como Arturo Marasso había llamado la atención del fondo filosófico que subyace a la poesía del parnasiano Louis Ménard y sus concomitancias con la poesía dariana: “[Ménard] le enseñó a descubrir el símbolo, sin el cual, escribe Rubén en 1895, las representaciones parnasianas no serían sino una obra de orfebre, de burilador o de estatuario. Louis Ménard es propiamente el padre del simbolismo, dice Viélé-Griffin. Como maestro oculto y aun ocultado de Leconte de Lisle, de Heredia, en lo que ellos no hubieran alcanzado solos, dio al parnasianismo, aunque de paso, cierta iniciación en los misterios”. *Rubén Darío y su creación poética*, pág. 67.

⁴⁰⁰ Groussac, P. “Rubén Darío”, *Nosotros*, febrero de 1916.

⁴⁰¹ Cf. Marasso, A., *op. cit.*; Faurie, M. J. *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*; Maiorana, M. T. “Rubén Darío et le mythe du centaure”, *L’Amitié guérinienne*, enero-marzo de 1959, pp. 1-23; Dolinescu M., “Parnassianismul. Le Parnasse”, *Bulletin d’études parnassiennes*, nº 6, junio 1984, p. 40.

sensitiva, afinada en el ritmo vital de la naturaleza y el universo ⁴⁰². La actitud del personaje central, Quirón, varía sin embargo en los citados autores: el “Macarée” de Guérin es un centauro modesto que encomia la paz de una vida hacendosa; el “Khirôn” de Leconte de Lisle es altivo y se rebela contra los dioses del Olimpo, lo cual le costará la vida; mientras que el “Quirón” dariano encarna el optimismo, la armonía del arte y el triunfo de la eterna poesía. No hay que insistir demasiado, por otra parte, en las diferencias gráficas de los nombres propios: Darío simplemente latiniza el griego de Leconte de Lisle, prefiriendo las formas empleadas por Ovidio en *Metamorfosis*, aunque bien es verdad que a veces alterna unas y otras -“Heracles” y “Hércules”-. En cuanto al componente plástico del poema, fueron los grabados integrados por René Ménard, hermano de Louis, en *La Mythologie dans l’Art ancien et moderne* (1878) los que sirvieron de punto de partida a Darío, quien manejó durante muchos años un ejemplar de dicha obra. Las estrofas del Coloquio centradas en la escena del nacimiento de Venus arraigan, además, en una tradición centenaria pictórica y literaria que parte de la antigüedad grecolatina –Apeles u Homero–, pasando por el renacimiento –Boticelli, Tiziano– y el neoclasicismo –Boucher– hasta desembocar en pleno siglo XIX –Ingres– y en el *Parnasse contemporain*, cuyos autores principales la recrearon en sus obras: Leconte de Lisle en “Khirôn” -versos 331 a 340– o José María de Heredia en *Les Trophées* -“La Naissance d’Aphrodite”-. En cualquier caso, la pintura de Darío no guarda semejanzas destacables con ninguna de las obras aludidas, tratándose de una visión más personal del mito.

Rubén Darío, como advertíamos más arriba, trasciende en el “Coloquio de los centauros” lo meramente plástico y dramático en aras de una mayor intencionalidad alegórica. A Hugo, a Nerval, a Baudelaire, a Ménard, al Gautier prosista saben ciertos pasajes en los que asoma una ontología romántico-simbólica, trascendental, con ciertos ribetes esotéricos incluso ⁴⁰³. Canta Quirón, y su canto pánico restituye la unidad entre lo material y lo espiritual, canta el alma de las cosas, canta la dimensión metafísica de lo

⁴⁰² Pueden compararse, por ejemplo, los siguientes párrafos de Leconte de Lisle y Darío en que se describen dichas condiciones: “Oui! j’étais jeune et fort; rien ne bornait mes vœux: / J’étreignais l’univers entre mes bras nerveux; / L’horizon sans limite aiguillonnait ma course, / Et j’étais comme un fleuve égaré de sa source, / Qui, du sommet des monts soudain précipité, / Flot sur flot s’amoncelle et roule avec fierté...” (“Khirôn”, *Poèmes antiques*); “Son los Centauros. Unos enormes, rudos; otros / al egres y saltantes como jóvenes potros; / unos con largas barbas como los padres-ríos; / otros imberbes, ágiles y de piafantes bríos, / y robustos músculos, brazos y lomos aptos / para portar las ninfas rosadas en los raptos.” (“Coloquio de los centauros”, *Prosas profanas*).

⁴⁰³ Cf. Marini-Palmieri, Enrique. *El Modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, pp.83-91.

sensible:

¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
en cada átomo existe un incógnito estigma;
cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
el vate, el sacerdote, suele oír el acento
desconocido; a veces enuncia el vago viento
un misterio; y revela una inicial la espuma
o la flor; y se escuchan palabras de la bruma;
y el hombre favorito del Numen, en la linfa
o la ráfaga encuentra mentor -demonio o ninfa.

A ojos de Quirón-Darío, existe una unidad suprema en la que todos los elementos de la naturaleza se *corresponden*: “Ni la torcaz es benigna / ni es el cuervo protervo: Son formas del Enigma / la paloma y el cuervo”. El fragmento del coloquio en que se discute sobre la mujer, tema que desarrolla magistralmente Heredia en “Centauros y Lapitas”, “La Centauresse” o “Nessus”, opone los principios masculino y femenino para entonar, a manera de conclusión, un himno al ser hermafrodita -“Cinis será Ceneo”-, tal como Théophile Gautier había hecho en “Contralto” – *Émaux et camées*-. Lo ético y lo estético participan de una misma esencia, de una misma noesis que, sin obliterar la originalidad y competencia del poeta nicaragüense, era común a muchos de los grandes autores del romanticismo y del Parnaso. El último de los problemas abordados por el coloquio es el de la muerte, y a este respecto, la conclusión de Darío recuerda de nuevo a Louis Ménard: si Quirón afirma que “La muerte es la victoria de la progenie humana” y que “La pena de los dioses es no alcanzar la muerte”, Louis Ménard cierra su soneto “Stoïcisme” – *Poèmes et rêveries d’un païen mystique*- con palabras muy similares: “Sans rien leur envier, car lui, pour la justice / Il offre librement sa vie en sacrifice, / Tandis qu’un dieu ne peut ni souffrir ni mourir”.

El “Coloquio de los centauros”, en nuestra opinión, y basándonos en los argumentos aportados hasta ahora, no participa de la poética del simbolismo, no se sustenta en sugerencias musicales ni herméticas asociaciones de sentido, en obsesivas acumulaciones de imágenes ni siquiera en complicación gramatical ninguna para evocar

un estado de alma, a la manera de “Hérodiade” o “L’après-midi d’un faune” de Mallarmé. Su desarrollo alegórico, en el que hay “más arquitectura y escultura que música, más cincel que cuerda y flauta”, según el propio Darío aceptaba en *Historia de mis libros*, lo convierte en una muestra, soberbia, única, inmortal muestra del mejor parnasianismo, el más agudo y penetrante, el más desatentado tradicionalmente por la crítica.

La segunda sección de *Prosas profanas*, “Varia”, comprende una serie de poemas de diversa naturaleza: “El poeta pregunta por Stella” -cuyo título recuerda a aquellos que Catulle Mendès gustaba poner a sus versos, tal “Le poète s’interroge”, “Le poète se souvient”, “Le poète ne se plaint”...-, “La página blanca”, “Año nuevo”, “La Dea” y “Epitalamio bárbaro” recuperan los ecos simbolistas y decadentes; mientras que “Pórtico”, “Elogio de la seguidilla” y la “Sinfonía en gris mayor” permanecen más cercanos a los ideales parnasianos⁴⁰⁴. Por su parte, la tercera sección, “Verlaine”, consta del célebre “Responso” y de “Canto de sangre”, poemas de inspiración verlainiana, mientras que la cuarta, “Recreaciones arqueológicas” –“Friso” y “Palimpsesto”- engarza de nuevo con lo más parnasiano de las *Prosas profanas*⁴⁰⁵. Finalmente, la obra se cierra con “El reino interior”, dedicado a Eugenio de Castro y escrito a la manera del simbolista portugués.

⁴⁰⁴ A pesar de que Darío, de nuevo en *Historia de mis libros*, afirma que su *Sinfonía en gris mayor* “trae necesariamente el recuerdo del mágico Théo, del exquisito Gautier”, no es menos cierto que su desarrollo cromático, contrariamente a lo que vimos en “Bouquet”, se aleja del modelo gautieriano en una serie de puntos. A. M. Diaconescu ha analizado concienzudamente el poema, comparándolo a demás con el célebre “Les éléphants” de Leconte de Lisle, y señala con acierto que si en su estructura externa ambos poemas coinciden plenamente, y que las técnicas de composición de Darío son análogamente parnasianas, el nicaragüense introduce por su parte algunos elementos de rai gambre simbolista -vaguedad del color gris, ambiente crepuscular, sugerencias musicales que se corresponden con el estado anímico del protagonista...-. Cf. Diaconescu, A. M., “¿Parnasiana o simbolista? Estudio comparativo de la «Sinfonía en gris mayor» de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, II-III (1973-1974), 791-810.

Obviando las de Darío, el poema de Gautier vio múltiples imitaciones en la literatura finisecular, desde la “Symphony in yellow” de Oscar Wilde a la “Symphonie en gris” de Marie Krysinska, una proliferación de sinfonías cromáticas que llevó al colombiano José Asunción Silva a componer su burlesca “Sinfonía color de fresa con leche”.

⁴⁰⁵ “Friso” presenta una descripción ecfrástica de motivos helenísticos cuya versificación y lengua je - endecasílabos blancos abundantes en giros intencionadamente arcaizantes- imita tanto las traducciones decimonónicas de poesía griega clásica como la lírica académica de los Juan Valera y Menéndez Pelayo en España o de Guido Spano en la propia Argentina. El propio Darío lo recordaba en *Historia de mis libros*, admitiendo que en “Friso” “recurrí al elegante verso libre, cuya última realización plausible en España es la célebre *Epístola a Horacio* de Don Marcelino Menéndez y Pelayo”. De “Palimpsesto” ya adelantamos más arriba que había aparecido en 1892 con el título de “Los centauros (Bajo relieve)”. Recreación plástica de la escena de Diana en el baño y del rapto de una de sus ninfas por un centauro, fue escrito en el momento en el que Darío sentía mayor veneración por José María de Heredia, y a ello se deben sin duda las reminiscencias de algunos sonetos de *Les Trophées* como “La Centauresse” o “Le Bain des Nymphes” que cruzan los versos darianos.

Parnasianismo, decadentismo, simbolismo, modernismo en definitiva, eso son las *Prosas profanas* de Rubén Darío, confusión de múltiples corrientes poéticas que, como el aceite en el agua, no terminan por ahora de desleírse, íntegramente, en una sola. Más allá de la mera diferencia cronológica entre la composición de unos poemas y otros, cuyo peso al respecto es innegable, asistimos a una pluralidad congénita a la propia expresión lírica que nos deja en el libro poemas parnasianos y poemas que no lo son, por más que todos lleven la única firma de Rubén Darío. A propósito de *Azul...*, y a propósito de *Prosas profanas*, la balanza se inclina, manifiestamente, del lado del *Parnasse*. Así lo vieron, amén del propio Rubén, sus primeros lectores de renombre como Paul Groussac, Enrique Gómez Carrillo o José Enrique Rodó. Desde las páginas de *La Biblioteca*, Groussac consideraba la nueva obra del poeta centroamericano toda ella imitación de lo francés, desestimando cuanto allí había de decadente, de moda pasajera barriolatinesca: “El señor Darío es muy joven; sobrevivirá sin duda al movimiento perecedero y fugaz a que se ha adherido...”. Para el crítico francoargentino, las *Prosas profanas* participaban de dos tendencias poéticas bien delimitadas, y en su fuero conservador, no dudaba en juzgar la parnasiana aquella que contenía lo más válido y en sí poético del libro, “la cincelada orfebrería de las palabras, nombres, verbos y adjetivos de elección, que se engastan en la trama del verso como gemas en filigrana”⁴⁰⁶. De signo contrario fueron las primeras impresiones que *Prosas profanas* y *Los raros* causaron a Enrique Gómez Carrillo, decepcionado ante el parnasianismo, ya trasnochado en su opinión, de ambas obras. Con hiriente ironía y un aire paternal y condescendiente que imaginamos humillaron o al menos hicieron sonrojarse al gran poeta, el crítico guatemalteco, desde la soberbia de sus hábitos parisinos, juzga los nuevos partos de Rubén una sarta de ingenuidades fuera de temporada, ajenas al devenir más actual de la poesía francesa: “Su *Azul...* de usted no es todo azul; sus *Prosas profanas* no son prosas; y sus *Raros* tampoco son raros. No, Rubén, no lo son, o por lo menos, no lo son en Europa en este año de 1898. ¿Leconte de Lisle raro? (...) Casi tanto como Zola y Dumas...”⁴⁰⁷. And last but not least, en 1899 ve la luz el imprescindible ensayo del uruguayo José Enrique Rodó que luego habría de figurar a la cabeza de la segunda edición de *Prosas profanas* (1901), el mismo donde se afirmaba aquello de que “Rubén Darío no es el poeta de América”. Rodó veía en la poesía dariana una legítima

⁴⁰⁶ “Boletín Bibliográfico. *Prosas profanas* por Rubén Darío”. *La Biblioteca*, n° 9, enero de 1897.

⁴⁰⁷ Gómez Carrillo, E. *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), pág. 54.

actualización en lengua española del sibaritismo y elitismo lírico de los parnasianos y simbolistas franceses, una poesía que lo mismo “pule, cincela, amodo de un buen monje artífice”, que otras veces prefiere replegarse a “consultar a los habitantes de su reino interior”. Pero a grandes rasgos, la lírica en la que se ejercita Rubén, concluía Rodó, enlaza principalmente con el parnasianismo sensual y vitalista de los Gautier y Banville, antes que con las sombras de Baudelaire y Verlaine o con la amargura de un Leconte de Lisle⁴⁰⁸.

Durante sus años en Buenos Aires, y hasta su partida definitiva a Europa en 1898, la poesía de Darío se incardinó en un modernismo de raigambre francesa cuyos constituyentes fundamentales fueron decadentes, simbolistas y, por encima de todo, parnasianos. Varios son los poemas que Darío no incorporó a *Prosas profanas*, si bien podría haberlo hecho con facilidad, que partícipan de una poética aprendida en los libros de Verlaine, Régner o Moréas –“Florentina”, “Como palomas tornan los tigres de la Hircania”...-, y más aún los que beben de Gautier, Banville o Mendès –“Porteña”, “Flor argentina”, “Mima. Elegía pagana”, “Toast” o la funambulesca “Frank Brown”-. Cuesta imaginar a Rubén Darío en Europa, más allá del año 1898, componiendo poemas de esta hechura. Así lo corrobora, por otra parte, una lectura cronológica y atenta de toda su poesía completa, tanto si fue editada en revistas y poemarios como si ha permanecido en una esfera mucho menos divulgada⁴⁰⁹. 1898, con todo lo que esta fecha significa, cierra una etapa en la trayectoria literaria y vital de Rubén Darío cuyo efecto sobre la propia poesía hispánica es irrecusable. Rumbo a los *Cantos de vida y esperanza* y a un modernismo de otra naturaleza, y más allá de valoraciones subjetivas, Rubén se

⁴⁰⁸ “No es parnasianismo extendido al mundo interior, y en el que las ideas y los sentimientos hacen el papel de lienzo y bronce. -Teófilo Gautier no tenía reparo en confesar que, consideradas las cosas poniéndose en el mirador del arte, le parecía preferible una magnífica pantera a un ser racional; lo que no impedía que el hombre pudiera hacerse superior a la pantera despojándola de su piel para recortarse una hermosa túnica. Hay en Rubén Darío la virtualidad de una estética semejante. (...) No encontraréis en él una sola gota del amargo ajeno verleniano, porque el Verlaine que aparece no es el Verlaine que sabe la ciencia del dolor y el arrepentimiento; ni una onda sola del helado nepente de Leconte de Lisle; ni un solo pomo de la farmacia tóxica de Baudelaire. Encontraréis mucha claridad, mucho champán y muchas rosas...”. Citamos por Rodó, J. E. “Rubén Darío”, *Hombres de América* (1924), pág. 129. Otro crítico de no menor valía como el español Enrique Díez-Canedo defendía, poco después de la muerte de nuestro poeta, una postura muy semejante respecto a las fuentes de *Azul...* y *Prosas profanas*. Para Díez-Canedo, Darío “no debe tanto como se ha dicho a Verlaine y nada a Mallarmé. Mucho, en cambio, a Banville, a Gautier, al mismo Catulle Mendès (...). En resumen, sus maestros franceses, más hay que buscarlos entre los parnasianos que entre los simbolistas...”. “La poesía castellana y Rubén Darío”, *España*, nº 56, 17 de febrero de 1916.

⁴⁰⁹ Recomendamos, en este sentido, la edición de Julio Ortega y Nicanor Vélez de la *Poesía* de Rubén Darío, tomo primero de las *Obras completas* cuya publicación recientemente ha emprendido el Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg en su colección “Ópera mundi” (Barcelona, 2007).

deja para siempre en Buenos Aires un algo de sí, lo más parnasiano, por más que su fidelidad para con los maestros franceses nunca se apagase del todo⁴¹⁰.

La literatura argentina, como el resto de las literaturas españolas, nunca volverá a ser la misma tras el paso atilano de Rubén Darío. En el otoño de 1898, Rubén se embarcaba hacia España como corresponsal de *La Nación* para cubrir con sus crónicas la información sobre el estado de nuestro país tras el Desastre en Cuba, y uno de los grandes órganos del modernismo en el Río de la Plata que recogerán su testimonio, el *Mercurio de América*, se hacía eco de su partida en estos términos: “Rubén Darío, al ausentarse, deja un vacío en la literatura argentina que no se llenará fácilmente”⁴¹¹. Es evidente, empero, que nuestro poeta no estuvo solo, y que otros jóvenes escritores, otras revistas y cenáculos y otros poemarios de calidad y amplio eco le flanquearon y secundaron en su actividad literaria bonaerense. Los nombres de Leopoldo Díaz, Ricardo Jaimes Freyre o Leopoldo Lugones bien merecen un lugar de primer orden en lo relativo a la asimilación y desarrollo del parnasianismo y del modernismo en Argentina.

3.2.2.4 Leopoldo Díaz, parnasiano argentino

De toda la poesía modernista escrita en lengua española, uno de los autores que bien merecen ser destacados por su filiación casi exclusiva a la corriente parnasiana es sin duda el argentino Leopoldo Díaz (1862-1947). Su fidelidad al modelo que *Les Trophées* implantó en la literatura del Fin de Siglo lo convierten en el alumno predilecto de José María de Heredia en el seno del modernismo americano, y así se lo reconocieron ya sus propios compañeros de generación⁴¹².

⁴¹⁰ A lo largo de este trabajo hemos tenido ocasión de carearnos con un buen número de estas valoraciones subjetivas a las que nos referimos, la inmensa mayoría de las veces con un concepto muy negativo del Parnaso que puede extrapolarse a las diferentes etapas poética de Darío. Apuntemos ahora una más, en este caso del admirable Pedro Henríquez Ureña: “¿Qué significan las *Prosas profanas* de Rubén Darío, cuyos senderos comienzan en el jardín florido de las *Fiestas galantes* y acaban en la sala escultórica de *Los trofeos*? Diversión momentánea, juvenil divagación en que reposó el espíritu fuerte antes de entonar los *Cantos de vida y esperanza*.”. “La poesía de E. González Martínez”, *Cuba contemporánea*, junio de 1915.

⁴¹¹ Cf. Loprete, C. A., *op. cit.* pág. 55

⁴¹² Destacaremos tan sólo, a manera de ilustrativo ejemplo, los juicios que sobre Díaz vertió el venezolano Rufino Blanco Bombona: “Díaz, lo mismo que Heredia, es un lírico orfebre. (...) El aire de semejanza entre estos dos poetas (...) no proviene sólo de la arquitectura de sus versos. Esta es casi la misma en ambos, si bien las líneas heredianas son más puras. (...) Proviene la principal semejanza entre Leopoldo Díaz y el maestro José María de Heredia (...) de un estado de alma parecido. Ese estado de alma los induce a su suave optimismo y a la sola preocupación de la hermosura corporal de las cosas...”. *El modernismo y los poetas modernistas*, pág. 242-244. El análisis de Blanco-Bombona presenta varias deudas con otro que presentó en *L'Opinion* el novelista suizo Édouard Rod bajo el título de “Poètes Sud-

El aprendizaje lírico del poeta argentino se fraguó en la poesía posromántica española y francesa, y dio sus primeros frutos con la publicación, en 1885, de un poemario insustancial, *Fuegos fatuos*. Pronto le seguiría una serie de *Sonetos* (1888) en la que, pese a la preponderancia del altisonante tono didáctico y los asuntos cívicos y morales, asoma ya una patente inclinación por la transposición artística, los motivos grecolatinos y exóticos y el medallón metaliterario que bien podríamos denominar *preparnasiana*. El prólogo, firmado por un J. J. García Velloso, reñe ya dicha tendencia al considerar la obra del joven Díaz una suerte de “museo poético” que, pese a sus imperfecciones, participa de la tradición de los grandes sonetistas europeos, entre los que García Velloso incluye a Leconte de Lisle. Sin embargo, la inmensa galería de poetas solemnizados por el propio Díaz no congrega a ningún parnasiano, y la única referencia a un autor del *Parnasse* presente en estos *Sonetos* consiste en la mención pasajera de Gautier en el poema filosófico “Sueños”. Son los paisajes tomados del natural –“Ocaso”, “Invierno”-, las piezas del museo de arte helénico como “Triunfo de Baco”, “La estatua” o “El fauno” o alguna recreación de la mitología hindú –“Valmiki”- aquello en que se vaticinan los futuros caminos de Leopoldo Díaz. La retórica académica, la predilección del autor por la narratividad y el apóstrofe frente a lo descriptivo y plástico, así como la indómita presencia del sujeto poético en la mayoría de los versos denotan, en mayor medida que la de un Gautier o un Leconte de Lisle, la lectura e influencia de un precursor como el romántico Guido Spano, a quien Díaz dedica precisamente “El fauno”⁴¹³. Por otra parte, la querencia al parnasianismo de este primer sonetario de

Américains”, y que el propio escritor venezolano reproduce, a guisa de apéndice, en su poemario *Cantos de la prisión y del destierro*, París, Librería Paul Ollendorf, s. a. (h. 1911).

⁴¹³ Carlos Guido y Spano (1827-1918) fue uno de los últimos estandartes del romanticismo en Argentina, cuya longevidad proverbial y simpatías por la juventud modernista lo sitúan entre sus predecesores. Tras viajar por Francia en 1848, comenzó a escribir versos patrióticos de juventud, hasta que en 1871 publica *Hojas al viento*, compilación en la que conviven dos vertientes líricas: una puramente romántica, cívica y sentimental, heredada de Lamartine, a quien tradujo, y otra clásica, asentada sobre los preceptos de la perfección formal y los temas y motivos de la cultura grecolatina. Caben destacarse allí, además de sus 23 traducciones de poetas griegos del período clásico, algunas composiciones como “Myrta en el baño”, “Bajo relieve”, “Mármol”, o “Sensualismo”, donde puede observarse una contemplación cuasi pagana de la naturaleza y cierto erotismo de orden mitológico asimilado en la lectura de André Chénier. Es to, evidentemente, lo conecta con los gustos del Parnaso, si bien la factura de sus poemas se ciñe aún a los dogmas clásicos y académicos comunes a tantos autores de su época como los Valera o Menéndez Pelayo en España, Remigio Cespo Toral en Ecuador o Enrique Fernández Granados en México, también grandes lectores, por otra parte, de Chénier, y como el propio Guido Spano, eminentes helénistas. El genio uruguayo Julio Herrera y Reissig le dedicó unos versos que bien pueden resumir su perfil lírico: “¡No le pediste al gran Leconte nieve / Ni fuego de volcán al Monte Hugo! / (...) No bebes con Verlaine en la taberna, / Ni con Carducci fumas en el templo! // En tu lira de tules no se mofa / Byron, el ángel del amor perverso: / (...) ¡La pulsó Lamartine con un suspiro, / Y Alfredo de Musset con un sollozo!...”. “A

Díaz mucho debió también al magisterio de nuestro Marín García Mérou, amigo íntimo de Benigno, hermano mayor del joven poeta. En este círculo de amistades literarias tuvo Leopoldo Díaz ocasión de instruirse y ejercitarse en la comprensión e imitación de los poetas del *Parnasse* que ya venían siendo reverenciados por los miembros de la generación inmediatamente anterior⁴¹⁴.

1893 fue un año clave en el desarrollo de la poética parnasiana en Argentina con la llegada de Rubén Darío a la capital y la celeridad con la que se divulgaron *Les Trophées* de José María de Heredia, pronto traducidos en periódicos y revistas por autores como Francisco Soto y Calvo. La intensa amistad de Leopoldo Díaz y Rubén Darío se forjó desde el primer día en que el nicaragüense puso un pie en Buenos Aires: el prestigio de Darío entre sus coetáneos, sumado al poderoso influjo de la poesía herediana determinaron la definitiva adscripción de Díaz al parnasianismo, cuyo primer fruto estimable llegaba con la publicación en 1895 de otro sonetario, *Bajo-relieves*. La nueva obra de Díaz sigue a pies juntillos tanto la técnica sonetística como la propia organización conceptual de *Les Trophées*. Así, los siete ciclos en que se estructura el célebre poemario de Heredia, asentados en un riguroso criterio cultural –“La Grèce et la Sicile”, “Rome et les barbares”, “Le Moyen Age et la Renaissance”, “L’Orient et les tropiques”...– corresponden a otros tantos en el libro de Díaz: “Grecia”, “Roma”, “Nibelungos”, “Hebraicos”... A diferencia de los *Sonetos* de 1888, predomina ahora el componente plástico, puramente descriptivo y ornamental frente al narrativo y emotivo. Aquel explayarse en declamaciones ora estéticas, ora filosófico-éticas ha sido trocado en estos *Bajo-relieves* por una mayor focalización de la tensión lírica, consistente en la escenificación más visual que cerebral de un acontecimiento sugerente, en una pintura de cuyo punto de fuga final se infiere la verdadera intención comunicativa del poema: el propio poema *en sí y para sí*.

Partiendo de esta técnica parnasiana, Díaz va imitando, recreando, parafraseando poemas concretos de *Les Trophées* a lo largo de todo el libro –algunos de los cuales

Guido y Spano”, *Poesía completa y prosas*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 1998, pág. 394.

⁴¹⁴ Eran precisamente las características más acordes con la poética parnasiana las que García Mérou destacaba ya de *Fuegos fatuos* y *Sonetos*, arrogándose, además, cierto mérito en ello como tutor del joven bardo: “Poeta fácil, galano, imaginativo y espontáneo (...), algo más corresponde (...) en el desenvolvimiento de sus talentos literarios. (...) Sus ensayos juveniles se distinguen por la melodía del verso y la cadencia arrulladora del ritmo. (...) Mi predilección es decidida por “El Fauno” y “El triunfo de Baco”, cuadros llenos de colorido y rebosantes de inspiración, que, a mi juicio, son la más alta nota dada hasta hoy por el talento de Díaz”. *Recuerdos literarios* (1891). pág. 43-46.

había volcado a su lengua e integraría después en sus *Traducciones*-, confiriéndole esa hechura de sala de espejos heredianos tan característica desde entonces y tan común a su obra por venir: compárense, sino, “Andrómeda” con “Persée et Andromède”, “Andrómeda y Perseo” con “Andromède au monstre”, “Herakles” con “Némée”, “Bacante” con “Bacchanale”, “Edipo y Esfinge” con “Sphinx”, “Afrodita” con “La naissance d’Aphrodité”, “Cleopatra” con “Le Cydnus”, “La dogaresa” con “La dogaresse”... Pero el poso lírico y cultural de *Bajo-relieves* no resiste, sin embargo, la menor comparación con el de *Les Trophées*. La erudición y, sobre todo, la versatilidad de Leopoldo Díaz son aún francamente escasas, y a pesar de la temática variada de sus secciones y de la adopción de ciertos recursos como el empleo de una grafía arcaizante y helenística –“Herakles”-, una lectura completa del poemario argentino se vuelve con el paso de las páginas monótona y pesada, debido, más allá de su homogeneidad métrica y del bagaje cultural rudimentario, a la iteración exacta de motivos, símiles, giros morfosintácticos e incluso rimas y recurrencias léxicas de no difícil evitación⁴¹⁵. Asistimos, incluso, a una ruptura radical del tono general del libro en la sección “Acantos”, equivalente en *Les Trophées* a “La Nature et le Rêve”. Como en su modelo francés, Díaz agrupa en esta parte de la obra una serie de composiciones donde prima la descripción de la naturaleza y su evocación embelesada, permitiéndose la transparencia de un subjetivismo atenuado –léanse “Ruinas”, “Vértigo”, “Crepúsculo”, “Edelweiss”, “Noche” o “Véspero”-. Coinciden también “La Nature et le Rêve” y “Acantos” en la inclusión de algunos medallones, y “Au Tragédien E. Rossi” o “Michel-Ange” tienen su reflejo en los que Díaz dedica a “Edgar Allan Poe” o al propio “José María de Heredia”, que transcribimos por su valía teórica:

Por helénicos lauros circundada
Luce el divino artífice la frente,
Y saludan los bardos su imponente
Ascensión a la cúspide sagrada.

⁴¹⁵ Bastaría advertir de la numerosidad de un asunto tal la lucha erótica entre lo masculino y lo femenino, encarnada por ninfas y faunos o por el mito de Diana y Acteón, para cerciorarnos de dicha reincidencia. Motivo muy en boga entre los parnasianos, y que el mismo Heredia planteó magistralmente en un par de sonetos –“Pan” y “Le bain des Nymphes”-, fue explotado hasta el agotamiento por Leopoldo Díaz tanto en *Bajo-relieves* como en otros poemarios posteriores. Mas no hubo, en general, aspirante a parnasiano en todas las literaturas españolas que no recreara el asunto en algún lugar de su obra, como en seguida tendremos ocasión de comprobar.

Hunde en los muertos siglos la mirada
Con fulgor de relámpago creciente,
Y surgen “Los Trofeos” de su mente
Como un ánfora de ónix burilada.

Con cánticos triunfales de victoria,
Su nombre augusto esculpirá la gloria
De egregia estatua en el soberbio plinto.

¡Benvenuto Cellini de la idea,
el cincel de su estrofa centellea
cual en labrado bronce de Corinto!

El pecado de “Acantos”, un pecado que condiciona el resto de *Bajo-relieves*, proviene de la inserción de un gran número de sonetos de cariz filosófico, moralista, elegíaco o amoroso -“Almas estériles”, “Voto propicio”, “Juvenilia”, “¡Muerta!”, “Distantes...”, “Lacrimae”...- radicalmente opuestos al parnasianismo del conjunto, escritos en una época anterior a la lectura de Heredia y que Díaz parece haber colocado con una simple y torpe finalidad cuantitativa, a despecho de cualquier criterio estilístico. Este pecado de juventud, inimaginable en un poeta de la dignidad de José María de Heredia, no volverá a repetirse, afortunadamente, en las futuras colecciones del poeta de Chivilcoy, cuya senda parnasiana será prácticamente la única por la que transite hasta el fin de sus días. En cualquier caso, *Bajo-relieves* significó, a grandes rasgos, el libro más cercano a la ortodoxia parnasiana de cuantos se habían escrito en español hasta 1895, y así lo reseñaron en su momento críticos del empaque de José Enrique Rodó. Desde la tribuna de la montevideana *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, el eminente uruguayo veía en la poesía de Leopoldo Díaz una muestra de la libertad artística que venía pregonando la juventud americana modernista y de la que participaba plenamente la corriente parnasiana. En este sentido, y antes que al *Parnasse*, Rodó considera al poeta Carlos Guido Spano el principal antecedente de la manera lírica de Díaz, “jefe de la cohorte artística restauradora del arte plástico, escultural, marmóreo de los griegos: muchas de las estrofas del viejo bardo parecen estatuas y cariátides arrancadas del Partenón”⁴¹⁶. Tras este primer acercamiento, y aún en el seno de aquella revista, Rodó

⁴¹⁶ “Colaboración de Leopoldo Díaz”, *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, Año I, nº 8, 20 de junio de 1895. Junto a Rodó, otros de los grandes modernistas que se encargaron de señalar la

vuelve a tratar sobre ambos poetas y sobre el parnasianismo en general en una reseña conjunta dedicada a *Ecos lejanos* de Guido Spano y a *Bajo-relieves* de Leopoldo Díaz⁴¹⁷. Una vez apuntada la vinculación de la poesía de Guido Spano con el modernismo de corte parnasiano, opuesto en su plasticidad a la poética musical simbolista, Rodó aborda en seguida la fisonomía de *Bajo-relieves* y sus deudas con los sonetos de José María de Heredia: “Tom a Leopoldo Díaz, entre otras condiciones del sentimiento y la plástica, al autor de *Trofeos*, el alarde de flexibilidad en la adaptación del colorido y del gusto a variados tiempos y lugares...”. Partiendo de un cabal estudio de *Les Trophées*, obra que demuestra conocer a la perfección, Rodó finalmente decide inmiscuirse en las polémicas del día sobre la naturaleza del parnasianismo, y a pesar de su predilección por un arte didáctico y trascendente, el montevideano no deja de vislumbrar la nobleza del *Parnasse* en cuanto supone una revelación más de la absoluta libertad poética moderna: “Culto del verso por el verso! Adoración estéril de la forma! –oigo clamar, condensándose las notas de indiferencia o de censura que han llegado a mi oído a propósito de la genialidad de *Bajo-relieves*-. (...) Yo que he participado, y aún participo, de esta fe en el sublime didactismo de la palabra de los poetas, creo ante todo en la (...) soberana independencia del arte! Comprendiéndolo en su sentido profundo, dejemos al corcel alado la voluntariedad de sus vuelos, a la poesía la fuerza de su libertad, (...) ya ella nos aparezca como deidad armada y luminosa en nuestras luchas, ya se retraiga en la dulce intimidad del sentimiento, ya extinga en sí la llama de la vida, como adormiéndose sobre lecho de mármol, y deje sólo en nuestro espíritu la *caricia helada* de la forma!”.

La siguiente obra de Leopoldo Díaz, *Poemas* (1896) constaba, a diferencia de las anteriores, de tres únicas composiciones de extenso desarrollo narrativo y formalización

importancia de la obra de Guido Spano fue el propio Rubén Darío, quien veía en él a un “cantor de amor y de patriotismo, (...) creador de puras formas”, según apuntó en un artículo publicado en *La Nación* luego recogido, a manera de pórtico, entre las “Apreciaciones” que abren las *Poesías* de Carlos Guido Spano (San José de Costa Rica, 1914). El argentino, por su parte, le correspondió con el poema “A Rubén Darío”, que el propio autor de *Prosas profanas* transcribiría en dicho texto: “¡Él es! Rubén, el trovador galano (...) / ¡Oh juventud! Le atrae radioso el Pindo. / La ruta emprende cuando el alba asoma. / Al rosado esplendor, ¿quién no lo admira?...”.

⁴¹⁷ “De dos poetas”, *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, Año I, n° 19, 10 de diciembre de 1895. En *Ecos lejanos*, editado por vez primera en 1889, Guido Spano agrupó sus poesías de circunstancias y de álbum femenino, de ahí que no deje de sorprendernos la decisión de Rodó de cotejar a un poeta y a otro a propósito de esta obra. Es de suponer que Rodó sencillamente estaba aprovechando una reedición de la misma y el consiguiente retorno a la actualidad literaria del nombre de Guido Spano para apuntar su *preparnasianismo* y su relación con la poesía de Díaz, cuyo único punto en común realmente habría que buscarlo no en *Ecos lejanos*, sino en las precitadas *Hojas al viento* (1871).

polimétrica - “Islas de oro”, “La leyenda blanca” y “Belphegor”-, y viene a suponer, a grandes rasgos, un paréntesis simbolista en la trayectoria de su autor. El marco espacial alegórico -“Isla de la Fortuna”, “Isla de la Gloria”, “Selva del Misterio”...-; la superabundancia de sustantivos abstractos, escritos ex profeso en mayúsculas -“Odio”, “Muerte”, “Miedo”, “Gloria”...-; el impresionismo sinestésico y el cromatismo simbólico -“Blanco”, “Negro”-; la evocación sugestiva del universo mitológico escandinavo y, en fin, la búsqueda continua de una mayor evanescencia en la trama y en la música, anisilábica y asonante, todos son elementos consustanciales a la épica modernista de signo simbolista que, siguiendo los modelos del portugués Eugénio de Castro - *Cristalizações da Morte* (1884), *Oaristos* (1890), *Belkiss* (1894)- y de la operística wagneriana habría de dar en español brillantes ejemplos del género como “El reino interior” de Darío o *Castalia bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre. Pese a la huella de los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle en “La leyenda blanca”, la poeticidad de la nueva obra de Díaz asienta todo su engranaje en una intensificación y continuidad metafórica ausente de la poesía del maestro⁴¹⁸.

Por fin verían la luz las *Traducciones* de Leopoldo Díaz en 1897, iniciadas, al menos, desde 1889⁴¹⁹. El rasgo constitutivo de la antología descansa en la variedad de autores y escuelas literarias que allí se dan cita, desde Hugo y Poe hasta d’Annunzio y Zola. Sin embargo, la obra cede su lugar más de stacado a los parnasiaños: Sully-Prudhomme,

⁴¹⁸ “La leyenda blanca” calca, en concreto, el argumento y los personajes de “Les Larmes de l’ours”, pese a la disparidad de procedimientos de los que se sirven uno y otro poeta. El propio Díaz vertió al castellano este poema, incluido luego en sus *Traducciones*. En una reseña sobre los *Poemas* de Díaz, publicada en *El tiempo* el 5 de enero de 1897, Leopoldo Lugones ya señalaba el posible influjo de Leconte de Lisle y de otros poetas en la obra, criticando secamente la mutabilidad de su compañero, a quien consideraba un gran imitador y un lírico débil: “Leopoldo Díaz ha querido ser Hugo en su Cólera de bronce, Heredia en sus sonetos, Díaz Mirón y su poquito de Andrade en el canto a Byron, pero ni un solo indicio hay de que haya querido ser jamás Leopoldo Díaz en cuerpo y alma. (...) *La leyenda blanca* y *Belphegor* tienen de Leconte de Lisle, a quien Díaz conoce bien...”. Vid. *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, pág. 57. José Enrique Rodó tampoco desdénó hablar del nuevo poemario de Díaz, encomiando su modernidad y señalando sus fuentes principales: los *Poèmes barbares* en “La leyenda blanca”, la “Symphonie en blanc majeur” de Gautier en el desarrollo cromático del conjunto y sobre todo la poesía alegórica de Moréas y su cohorte de decadentes y simbolistas, en su opinión verdadera novedad y grandeza de esta obra: en la sugerencia, en el símbolo, está “la verdadera condición de unidad del verso nuevo”, el “pórtico de la triunfal e innovadora poesía”. “*Poemas* de Leopoldo Díaz”, *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, nº 48, el 25 de marzo de 1897.

⁴¹⁹ Ese año vio la luz, en *La Nación*, su traducción de “Le Corbeau” de Leconte de Lisle, acompañada de la siguiente nota de la Redacción: “De Lisle es uno de los poetas de más nervio de la Francia contemporánea. Continuator de Víctor Hugo y sucesor del gran poeta, el mismo Hugo lo consagró en vida poeta predestinado. (...) La traducción está en versos blancos, correctos, bien templados, que reproducen los sonidos de la lira de bronce del autor”. Recogido por Lacau, María Hortensia y Manacorda de Rosetti, Mab el, “Antecedentes del Modernismo en Argentina”, *Revista Cuersos y conferencias*, nº XXXI, 1947, pp. 163-192

José María de Heredia y el muy venerado Leconte de Lisle, de quien Díaz reproduce con orgullo, a manera de prólogo, una carta que el poeta francés le había enviado:

Paris, 19 mars, 1889.

Monsieur Leopoldo Díaz.

Buenos Aires.

Monsieur et cher confrère:

Je vous remercie bien vivement de m'avoir fait l'honneur de traduire "Le corbeau" dans votre belle langue si riche et si sonore. Je regrette de le savoir trop imparfaitement pour apprécier, comme il conviendrait, tout le mérite littéraire de votre traduction, mais je puis du moins en reconnaître la fidélité et l'exactitude.

Agréé, je vous prie, Monsieur et cher confrère, avec l'expression de ma gratitude, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

LECONTE DE LISLE⁴²⁰

Por los años del cambio de siglo, y con Rubén Darío asentado ya en Europa, el panorama poético argentino e hispánico en general exhibe una tipología harto distinta a la del período inmediatamente anterior. Como bien sabemos, el modernismo ha ido virando desde el inicial deslumbramiento parnasiano hacia otros centros de interés en lo temático y en lo expresivo, y de todos los poetas que comenzaron a escribir desde dicha fascinación serán escasos los que permanecerán arraigados en ella. Leopoldo Díaz fue uno de tales, y en 1902 publicaba *Las sombras de Hellas*, cuya dedicatoria rebosa lealtad para con su excelso modelo: "Au maitre / Qui, d'un burin merveilleux, / Cisela dans l'airain sacre / Les immortels *Trophées*, / A Jose Maria de Heredia, / L'honneur et la gloire / Des lettres françaises, / Ces humbles vers / Sont dédiés".

El poemario de Díaz, editado en Ginebra, donde el poeta ejercía sus labores diplomáticas, venía acompañado de su traducción al francés, *Les Ombres d'Hellas*, a cuenta del suizo Frédéric Raisin, y de un "Préface" firmado nada menos que por Rémy

⁴²⁰ Las *Traducciones* de Díaz fueron, por su parte, severamente criticadas por Paul Groussac, quien las consideraba muy "malogradas" en comparación con los originales, sobre todo con aquéllos de Leconte de Lisle, "el maestro de la factura": "Aunque los ensayos del señor Díaz han respetado las verdaderas obras maestras de Leconte de Lisle y otros poetas inferiores: en los trozos elegidos, ¡cuánta desmayo y desconocimiento de la palabra tónica del verso o de la estrofa!...". "Boletín Bibliográfico", *La Biblioteca*, mayo de 1897.

de Gourmont y que traería cierta polémica⁴²¹. Lo único que diferencia a *Las sombras de Hellas* de *Bajo-relieves* en su esmerada condición de remedo herediano es su ruptura con respecto al fraccionamiento en secciones de *Les Trophées*, debido, precisamente, a la homogeneidad de los ciento cuatro sonetos agrupados en el libro. Dedicado exclusivamente a recrear lo helenístico, el nuevo sonetario de Díaz consta en sí de una sola sección que se corresponde plenamente con “La Grèce et la Sicile” de *Les Trophées* y que reproduce uno a uno sus motivos, sus técnicas y desarrollo expresivo, su plasticidad, sus grafías arcaizantes... Díaz incluso recupera varios sonetos de la sección de *Bajo-relieves* intitulada “Grecia” para completar el conjunto. Los “Prometeo”, “Pasiphae”, “Leda”, “El rapto de Europa”, “Apoteosis de Herakles”, “Lamentación del Fauno”, “La rueda de Omfale”, “La flauta de Pan”, “El centauro Quirón”, “Combate de centauros”, “Inscripción funeraria” o “Las ninfas en el baño”, más allá de su legítimo y puro parnasianismo y su innegable mérito lírico, conforman una sinfonía para sistro y caramillo cuya eterna variación de un mismo tema hubiera hastiado al mismísimo José María de Heredia.

Aunque los poemas de *Las sombras de Hellas* no deban considerarse traducciones de los de Heredia, sino creaciones propias de Díaz, el argentino se ceñía tanto al modelo herediano al abordar algunos motivos que F. Raisin, a la hora de verter la obra al francés en *Les Ombres de Hellas*, no dudó en revisar las versiones “originales” de *Les Trophées* para crear las suyas propias. Así sucede, por ejemplo, en “Andromède et Persée”, traducción del “Andrómeda y Perses” de Díaz y que sin embargo guarda mayores semejanzas con el “Andromède au monstre” de Heredia, cuyas rimas recupera

⁴²¹ R. de Gourmont, caudillo del simbolismo parisino y por lo tanto una de las figuras más denostadas en los círculos literarios conservadores de Hispanoamérica y España, tuvo a bien romper una lanza en favor de la influencia francesa en la joven poesía modernista americana y en su gran valedor, Rubén Darío. Para ello, y pese su absoluto desconocimiento del español, accedió a embestir duramente contra la anquilosada literatura peninsular y su “rude castillan classique”, suponiendo que condicionado, a este respecto, por amistades parisinas como la del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo o la del propio Rubén: “La langue espagnole, qui ne fait plus beaucoup de bruit en Espagne, revint heureusement, libre et rajournée, dans les vieilles colonies castillanes (...). Cette littérature nouvelle ne doit guère à l’Espagne que sa langue; ses idées sont européennes. Sa capitale intellectuelle est Paris...”. Evidentemente, los juicios de Gourmont no sentaron nada bien a muchos intelectuales españoles, entre ellos Miguel de Unamuno, quien en su reseña a la obra juzgaba que “se mete Gourmont a hablar de cosas que es seguro conoce poco y mal (...). En pluma de Gourmont ideas europeas quiere decir ideas francesas; menos aún, ideas parisienses; aun menos, ideas que hayan pasado por el Mercure de France; todavía menos, ideas de Mr. Remy de Gourmont”. “Otros libros. Literatura hispanoamericana. *Las sombras de Hellas*” *La Lectura*, octubre de 1903.

pese al propio poeta argentino⁴²². Sin ir más lejos, sabemos también que Leopoldo Díaz había tenido el privilegio de contar con algunas indicaciones del mismísimo Heredia a propósito de su poesía: así, en *la Revista de Derecho, Historia y Letras* de Tucumán se reprodujo una carta del autor de *Les Trophées* dirigida al argentino en la cual le comentaba varios aspectos de su soneto “Vélin doré”, luego adaptado por Díaz en *Las sombras de Hellas*⁴²³.

Las sombras de Hellas no significó novedad alguna en el contexto literario finisecular. Desde México, Amado Nervo transigía con la monolítica poesía de Díaz, al que llamaba “poeta parnasiano pur sang”, no sin admitir que un libro como el suyo ya no estaba al corriente del devenir de la lírica moderna⁴²⁴. Y en el Buenos Aires de don Leopoldo, un afamado simbolista como el joven Eugenio Díaz Romero, pese a reconocer la belleza arqueológica de la recreación parnasiana, achacaba a *Las sombras de Hellas* cierta imperfección en el acabado de los poemas, su monotonía y, sobre todo, su obsolescencia lírica en pleno 1902⁴²⁵. Ajeno a toda crítica, Leopoldo Díaz presentó, en 1906, otro sucedáneo de *Les Trophées*, *Atlántida conquistada*, que, como *Las sombras de Hellas*, adjuntaba su correspondiente traducción al francés, *L’Atlantide conquise*, de nuevo firmada por F. Raisin. Si “La Grèce et la Sicile” fue la sección de *Les Trophées*

⁴²² Ha sido Marcos Eymar Benedicto quien se ha ocupado ya de analizar las traducciones de Raisin y su vínculo con los poemas de Heredia: cf. “En el espejo del otro: La poesía entre dos mundos de José-María de Heredia y Leopoldo Díaz”. *Actas del Congreso Internacional La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2006. En su brillante artículo, Benedicto recoge esta interesante reflexión de Rufino Blanco Fombona sobre la intertextualidad que nos ocupa: “*Las sombras de Hellas* no es más que una copia de sonetos, cincelados según las ánforas paganas del maestro. Heredia, de raza española, sur-americano como el señor Díaz, no ha podido desprenderse del alma de su raza ni de algo que pusieron en su mente las montañas azules que vio al nacer, los ríos y los cañaverales de su tierra nativa (...) Así se explica que el señor Díaz haya podido penetrar, no la mera forma sino el fondo mismo de Heredia; y así, explicase que la versión al francés de esta obra del señor Díaz sea como regresión a la lengua en que – aunque no lo fue escrita – parece que lo fuera – ya que el modelo existe. El traductor, pues, que de seguro conoce el prototipo, no tuvo sino que imitarlo. *Las sombras de Hellas*, en cierto modo, estaban ya en francés antes que en español. El traductor no ha hecho sino vertirlas a la lengua de origen. Y el señor Raisin ha cumplido su tarea con un talento y una gracia admirables.”

⁴²³ La misiva, fechada en París el 27 de junio de 1900, se acompañaba de la reproducción de “Vélin doré” y de un artículo, firmado por “La Redacción”, dedicado a la figura del parnasiano francés –tomo IX (1901)–. No sería ésta la última vez que la revista de Estanislao Zeballos rindiera homenaje a un poeta parnasiano. En 1906 –tomo XXIII–, el propio Leopoldo Díaz publicó su soneto “A la memoria de José María de Heredia”, luego incluido en *Atlántida conquistada*, y ya tar diamente, en 1918, vieron la luz algunas versiones de *Les Trophées* firmadas por A. Hacera y M. Henríquez Ureña. Por su parte, en 1907 –tomo XXVIII– José María Ricci presentaba un ensayo, “Su lly Prud homme”, en el que analizaba y elogiaba la poesía del primer Nobel de Literatura, fallecido unas semanas antes. Cf. Celada, G. y Giacalone, R. “*Revista de Derecho, Historia y Letras* (1898-1923). Estudio e índice general”. *IUSHISTORIA*. N° 4, Octubre de 2007 (Buenos Aires).

⁴²⁴ Cf. “Las sombras de Hellas”, *Revista Moderna de México*, año VI, n° 11, junio de 1903.

⁴²⁵ “Literatura americana”, reseña recogida posteriormente en *Horas escritas* (1913).

parafraseada en el poemario anterior, ahora le tocaba el turno a “Les Conquistants de l’or”, pues en *Atlántida conquistada* Leopoldo Díaz compone un extenso “Poema en sonetos” centrado principalmente en la evocación del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo. La estructura de la obra retoma la organización en secciones del libro herediano, y a lo largo de sus páginas vemos sucederse ante nosotros los mitos, las leyendas, la historia, el arte e incluso la flora y la fauna de la Atlántida, de Grecia, de Roma y sobre todo de América, desde Colón a Bolívar.

Bien es cierto que la sombra paterna del poeta cubano-francés sobrevuela todo el sonetario: el propio Díaz da la bienvenida a los lectores con otro medallón, el segundo tras el que incluye en *Bajo-relieves*, dedicado “A la memoria de José María de Heredia”, fallecido apenas un año atrás. El estilismo y el ideario de “L’Art” de Gautier, de “Le Vieil orfèvre” de Heredia, de toda la ortodoxia de la Escuela alimentan infinidad de poemas como esta definitiva “Profesión de Fe”: “Cincelo el mármol de la estrofa; el duro / bronce de las estatuas del futuro; a las cumbres dirijo el pensamiento; / embriégome de luz y de armonía, y decoro Misales cada día / como los monjes del renacimiento”. Pero en *Atlántida conquistada* no todo obedece al parnasianismo herediano, y una parte considerable del libro enlaza claramente con las preocupaciones cívicas, americanistas y existenciales del *mundonovismo*: “Ofrenda”, “Patria”, “La lengua castellana”, “El soneto castellano”, “El poeta que vendrá”, “Canta oh Musa” o “Habla la Musa de América” son muestras de ello. De nuevo Rubén Darío, esta vez con sus *Cantos de vida y esperanza* (1905), marcaba el rumbo de toda la poesía continental, y su influjo en poemarios como *Atlántida conquistada* o *Alma América* -también de 1906- del peruano José Santos Chocano es innegable. Darío tendía un puente entre el humanitarismo romántico aprendido de Victor Hugo y el *mundonovismo*, y por él habrían de pasar, entre otros, el propio Díaz. No se trataba de un camino insólito, pues ya en sus *Sonetos* de 1888 el parnasiano había lucido la guerrera hugoniana, luego apañada en impecable frac azul. Pero por momentos, Díaz entona el célebre “Yo soy aquel que ayer no más decía” de Darío, y entre honduras filosóficas y simbolistas, vincula su cantar a “Aquel sollozo de la estirpe indiana / de la oprimida raza Americana / en la noche infernal del sufrimiento”. El historicismo de *Atlántida conquistada*, sin embargo, se aleja completamente del hispanismo de Darío por su explícito encaramiento con la leyenda negra española, presente en numerosas piezas como “Fanatismo”, “Lo que faltó a los héroes”, “Barbaros Novi Orbis” o “La inquisición”.

Todavía en fecha tan tardía como 1923, Leopoldo Díaz dio a la imprenta un último poemario parnasiano, *Las ánforas y las urnas*. Incoado con la inevitable cita a José María de Heredia, a quien de nuevo se le dedica un soneto encomiástico –y van tres-, el nuevo libro quedaba estructurado en diferentes secciones sin un criterio conciso, pues conjugan tanto poemas ecfrásticos de aire renacentista como evocaciones de la antigua Grecia o del Egipto faraónico: “Circe”, “Medea”, “Perseo”, “La momia”, “Tanagras”, “Edipo y la Esfinge”, “Combate de centauros”, “Hércules libertando a Hesione”, “El minotauro”, “Leda”, “La Leda de Leonardo”... Aunque ha desaparecido ya el soplo mundonovista presente en *Atlántida conquistada*, el parnasianismo de *Las ánforas y las urnas* véase alterado, a rachas, por cierta introspección hermética de fallido simbolismo –“El símbolo” o “Canon de humildad”– que viene a quebrar la unidad tonal y expresiva⁴²⁶.

Leopoldo Díaz, uno de los máximos representantes de la *maniera* de la Escuela y en cuya obra poética se aprecian, uno a uno, todos los preceptos, dogmas, técnica, temas y motivos predilectos del *Parnasse* ha caído con el paso del tiempo en el limbo de los olvidados, relegado a monografías y misceláneas de ámbito exclusivamente académico. Desde su muerte en 1947 hasta hoy, no ha vuelto a reeditarse ningún libro suyo, ni siquiera una antología individual. En fin, es este poeta, que en palabras de M. Matilla quiso “no tanto traducir a Heredia, cuanto *ser* Heredia en otra lengua”⁴²⁷, encarna como ningún otro la asimilación del parnasianismo francés en la literatura modernista, y pese a la hartura que una lectura ininterrumpida de su obra provoca en cualquier lector actual, bien merecerían sus versos una selección pulcra y elegante, quizás destinada a lectores sibaritas, mas acorde con el aura de poeta parnasiano que siempre rodeó a Leopoldo Díaz. A manera de pórtico, allí podríamos colocarse el soneto “Lejos de toda pompa, de todo ruido vano” –*Bajo-relieves*–, síntesis cabal del credo *parnassien*:

Lejos de toda pompa, de todo ruido vano,
tallando lentamente los mármoles prosigo;
¡oh, soledad, oh fuente fecunda, te bendigo

⁴²⁶ Escrita en Ginebra en 1904 y publicada fragmentariamente ese mismo año en la revista caraqueña *El cojo ilustrado*, la última obra de Leopoldo Díaz que habría de editarse fue *El sueño de una noche de invierno* (1928), disparatada exégesis arromanzada de la presencia de los cuervos en la literatura. Su ínfima calidad, sumada a una completa desviación de la trayectoria parnasiana del autor nos exime de comentarla con mayor detenimiento.

⁴²⁷ Cf. “La función del poeta en el discurso del modernista argentino Leopoldo Díaz”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 9, 1988, págs. 91-100.

aunque la meta es ardua y el triunfo está lejano!

¡No importa! Desterrado del torbellino humano,
la gran visión interna del ideal persigo;
quien niega la divina belleza es mi enemigo;
el que medita y sueña y armoniza, mi hermano.

Todo laurel inclina la hostilidad del viento;
de insomnio y de fatiga se nutre el pensamiento;
alza en la noche su zafir lejana estrella...

0

Artista, el bloque duro tu genio desafía;
arranca de sus hondas entrañas poesía
y surgirá la estatua deslumbradora y bella.

3.2.2.5 Ricardo Jaimes Freyre. *Castalia bárbara*

Lugarteniente primero de Rubén Darío, si hay un nombre que deba subrayarse en cuanto a la implantación del modernismo en Buenos Aires responde al del boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933). De la mano de su padre, Julio L. Jaimes⁴²⁸, Ricardo había llegado a Buenos Aires por vez primera en 1889, aunque no será hasta 1893, nombrado Secretario de la Legación boliviana, cuando siente plaza definitiva en la capital. Rápidamente pasó a formar parte del círculo más íntimo de Rubén, con quien fundó, codo con codo, la precitada *Revista de América* (1894), en cuyo seno dio a conocer sus primeros versos de tinte modernista⁴²⁹.

⁴²⁸ Julio Lucas Jaimes (1845-1914), fue periodista, catedrático, historiador y político muy célebre en Bolivia. En la década de los 90 se trasladó a Buenos Aires como miembro de la redacción de *La Nación*, y también trabajó como catedrático de literatura en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Con el pseudónimo de “Borcha gorda”, publicó numerosos ensayos y artículos de tema variado, un drama – *Morir por la patria*– y algunas poesías a imitación de las *Rimas* de Bécquer. Cf. *Poetas bolivianos* (1908), antología a cargo de P. Molina y E. Finot.

⁴²⁹ Durante su adolescencia en Bolivia, desde 1882, y hasta su amistad con Darío en el Buenos Aires de 1893, Jaimes Freyre había publicado ya en revistas y periódicos algunos versos, tras las sendas de Hugo y Bécquer principalmente –“El cautivo”, “Imitación de Víctor Hugo”, “Una venganza”, “Becquerismo”...-. Su primera colaboración en la *Revista de América* fueron los cinco sextetos de “Aeternum Vale” –Año I, nº 3, 1 de octubre de 1894–, que dedicó, con el título de “Castalia Bárbara”, y quízás a instancias de Darío, al malagueño Salvador Rueda. Más tarde, y por motivos que se desconocen, la dedicatoria desapareció de la primera edición de *Castalia bárbara*. Eduardo Ocampo Moscoso (*Personalidad y obra poética de don Ricardo Jaimes Freyre*, pp. 55 y ss), sospecha que el poeta boliviano lo hubo determinado así tras las desavenencias surgidas entre Rueda y Darío a raíz de la segunda visita del nicaragüense a España, bien empujado por su fidelidad a Rubén, bien por su escasa simpatía hacia España y todo lo español. Según afirma Ocampo, fue dicha hostilidad la que hizo que Jaimes Freyre rechazara de plano la representación diplomática de Bolivia en Madrid, la cual se le había brindado en alguna ocasión. Sin embargo, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* que Jaimes Freyre fundó y dirigió en Tucumán contó

Durante aquel último lustro del siglo XIX, la formación poética de Jaime Freyre en Buenos Aires corrió pareja, por lo tanto, a la de Rubén Darío: “con Ricardo, nos entrábamos por simbolismos y decadencias francesas, por cosas d’annunzianas, por prerrafaelismos ingleses y otras novedades de entonces...”⁴³⁰. Mas no fue hasta 1899, cuando ya el nicaragüense se había marchado a Europa, que Jaimes Freyre publicaría su *Castalia Bárbara*, una de las obras maestras del modernismo poético en lengua española. Sin sobrepasar su título, lógicamente nos asalta en seguida un nombre y una obra: Leconte de Lisle y sus *Poèmes barbares*. La rotunda analogía, sin embargo, no debe llevarnos a engaño, pues el poemario de Jaimes Freyre encierra más, mucho más, que una simple adaptación a nuestra lengua del parnasianismo de Leconte⁴³¹.

Es cierto que el poeta boliviano emplea el adjetivo “bárbaro” en el mismo sentido que el maestro francés, justo para designar aquello que no es “griego”. El marco referencial de los poemas, por tanto, es muy similar en uno y otro libro, y ambos evocan principalmente el mundo legendario de la mitología escandinava. No quepa duda de que Jaimes Freyre bebió de los *Poèmes barbares*, pero en *Castalia bárbara* resuenan otros manantiales que la crítica ha ido enumerando con acertado criterio, desde fragmentos de la *Germania* del historiador Cornelio Tácito (c. 55-120) o *Las Eddas, traducidas del antiguo idioma escandinavo* por José Amador de los Ríos (Madrid, 1857), pasando por la poesía de E. A. Poe y el colombiano José Asunción Silva, hasta desembocar en la obra operística de Richard Wagner⁴³².

Sin duda lo más importante, y precisamente aquello en lo que el poeta boliviano difiere

con la colaboración del propio Salvador Rueda y de otros autores españoles de la talla de Miguel de Unamuno o Manuel Machado...

⁴³⁰ Darío, R. *Autobiografía*, ed. cit., pág. 55.

⁴³¹ Desde temprano, y hasta hace relativamente poco, un gran sector de la crítica se ha aferrado a la lógica y sencillamente alogia, señalando de continuo el parentesco entre Leconte de Lisle y Jaimes Freyre sin profundizar demasiado en ello. Ya en 1908, E. Finot, en la citada antología *Poetas bolivianos* (1908), juzgaba al poeta un “parnasiano de pura cepa”. Gabriel Alomar, por su parte, matizaba un poco más este punto en su artículo “De literatura americana”, publicado en *El Imparcial* de Madrid el 10 de febrero de 1919: “¿Cuál es la estirpe literaria de Jaimes Freyre? Me parece encontrarla en aquella misma rebaptización poética que infundió sobre el alma criolla de Leconte de Lisle, Heredia y Rubén Darío un sentido excepcional y purísimo del alma europea. (...) En la poesía de Jaimes Freyre se refleja la evolución de las formas parnasianas a la Libertad del ritmo moderno”. Más reciente, y menos acertado, es el juicio de A. Minchero Vilasaró, quien llamaba al boliviano “parnasiano con matices románticos”. Cf. *Diccionario universal de escritores*, Madrid, 1958, pp. 261-263. Para no alargar la lista innecesariamente, remitimos a la tesis doctoral de Ángela M. Romero *Cosmovisión y simbolismo en la obra poética de Ricardo Jaimes Freyre*, cuya conclusiones finales resumen las diferencias posturas que la crítica ha adoptado con respecto al perfil lírico de nuestro poeta.

⁴³² Debemos estar agradecidos a Marie-Josèphe Faurie, cuya obra *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises* aporta de nuevo valiosa información a este respecto.

en mayor medida de su antecesor parnasiano, radica en su expresión poética. Por más que todo el caudal mítico de los poemas de “Castalia bárbara”, primera sección del libro, estuviese ya presente en ocho composiciones de los *Poèmes barbares* -“Le Runoia”, “La Légende des Nornes”, “Le Jugement de Komor”, “Le Barde de Temrah”, “La Massacre de Mona”, “L’Epée d’Argantyr”, “Le Coeur de Hialmar” y “Les Larmes de l’Ours”-, Jaimes Freyre no lo aborda como lo haría un parnasiano, y mucho menos el más ortodoxo de ellos, Leconte de Lisle. En *Castalia bárbara* asistimos a una manifiesta rarefacción del proceso imaginativo basada en procedimientos puramente simbolistas como la filtración de lo subjetivo, ya señalada por Leopoldo Lugones en el “Prólogo” a la edición *princeps*⁴³³. Cuanto era en los *Poèmes barbares* discurso, narración y descripción plástica y objetiva, se ha transformado en la obra de Jaimes Freyre en impresión, sugestión simbolista, penetración subjetiva. El propio autor fue explícito al respecto cuando le tocó exponer su concepción del decir poético. Para favorecer la música, no descartaba la asonancia ni el verso libre, y a lo discursivo y plástico tan característico del parnasianismo anteponía la presentación indirecta, subrepticia, del sujeto lírico y la anecdota poéticos. El adjetivo, categoría fundamental en las teorías de la expresión poética durante todo el período finisecular, debía favorecer las sensaciones auditivas frente a las visuales, y en cualquier caso, siempre buscando el matiz y la sugerencia, auténtica llave maestra de la poética moderna: “El estilo poético obedece exclusivamente al asunto y sigue las ondulaciones y los matices del pensamiento... Si el pensamiento es de suyo nebuloso y sus contornos indecisos, una expresión clara, natural y correcta sería absolutamente antiartística”.⁴³⁴ Esta noción del arte poético, puramente simbolista, podemos aplicarla a la mayoría de poemas que integran *Castalia bárbara*. Recordemos simplemente el célebre soneto introductorio, “Siempre...”:

Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;

⁴³³ “La mitología escandinava, fantásticamente varonil, le ha sugerido extrañas evocaciones. En rigor de lógica, debería esperarse, dado el tema, una intervención de la plástica. Inténtalo el poeta, en efecto; mas la obsesión del misterio le arrastra, y continúa siendo impersonal e interno. (...) Tampoco hace cuadros ni escenas. Es poesía enteramente subjetiva la suya, y sólo aspira a producir estados de alma, dejando que el lector se coloque en el medio más apto para cultivarlos o retinarlos, una vez producidos”. “Prólogo” a *Castalia bárbara*, Imprenta de Juan Schürer-Stolle. Buenos Aires, 1899, pág. XII.

⁴³⁴ Palabras de Jaimes Freyre en la revista bonaerense *La Quincena*, n° 3, 1896, recogidas por Óscar Rivera-Rodas en *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*, pág. 277.

alma de luz, de música y de flores,
peregrina paloma imaginaria.

Vuele sobre la roca solitaria
que baña el mar glacial de los dolores;
haya, a tu peso, un haz de resplandores,
sobre la adusta roca solitaria...

Vuele sobre la roca solitaria
peregrine paloma, ala de nieve
como divina hostia, ala tan leve...

Como un copo de nieve; ala divina,
copo de nieve, lirio, hostia, neblina,
peregrina paloma imaginaria...

Un sujeto inaprensible, casi indefinible, evoca un estado anímico, un *état d'âme* igualmente por descifrar. Óscar Rivera-Rodas lo llama magistralmente *pluralidad referencial y falibilidad del lenguaje*, fenómenos lírico-lingüísticos en la base de las teorías simbolistas de Mallarmé: “ante la imposibilidad de la designación exacta, Jaimes Freyre opta finalmente por el desvanecimiento de la referencia”⁴³⁵. Adoptando una perspectiva similar, Mauricio Souza Crespo fundamentaba la poesía de Jaimes Freyre en un “espacio analógico” formado por un conjunto de “equivalencias, ecos, resonancias” cuya carácter polisémico precisa de unas “pautas de revelación” que todo lector-receptor ha de estar dispuesto a observar⁴³⁶.

¿Qué queda de Leconte de Lisle y del parnasianismo en un poemario escrito, en gran medida, desde tales axiomas, si además obviamos las paridades de orden más circunstancial entre uno y otro poeta?⁴³⁷ Pues, básicamente, aquello que Jaimes Freyre

⁴³⁵ Cf. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*, pág. 281 y ss.

⁴³⁶ Cf. “Introducción”, *Obra poética y narrativa* de R. Jaimes Freyre. Plural Editores, 2005, pp. 24 y ss.

⁴³⁷ Mireya Jaimes-Freyre, dando por sentada la influencia directa de Leconte de Lisle en R. Jaimes Freyre, compara a los dos poetas basándose en ciertos rasgos de índole biográfica: ambos gozaron del “amor de su familia, el afecto de sus padres, y el sentimiento de la belleza general que les rodeaba”; ambos guardaron bastante tiempo antes de publicar su primer poemario; ambos fundaron revistas literarias y colaboraron en periódicos; ambos eran poetas “raros”, aristocráticos, elitistas en sus vidas y sus versos, que tuvieron que lidiar con un medio hostil; y a ambos les unía una honda afición por los temas de la antigüedad pagana, los mitos griegos y las religiones exóticas, por la mitología escandinava y la Edad Media... Cf. “Jaimes Freyre y Leconte de Lisle”. *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre*. Gredos, Madrid, 1969.

escribiera ajustándose al discurso parnasiano de univocidad referencial, de severo contorno en lo plástico, lo anímico, lo imaginativo. Es evidente que los rasgos más exteriores de *Castalia bárbara* –intereses temáticos y refinamiento formal y léxico–, aunque reelaborados intensamente por el poeta boliviano, provienen en su mayoría de los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle. En la primera sección del libro, intitulada homónimamente “Castalia bárbara”, hayamos un par de piezas cuya expresividad y asunto no desentonarían en el poemario de Leconte. Así, “Les elfes” –*Poèmes barbares*– parece una fuente directa de “Los elfos” de Jaimes Freyre, sobre todo en lo relativo a su ambientación, si bien la anécdota del primero parte de un lied de Heine, mientras que la del segundo es de invención propia. En cuanto a su disposición métrica, Jaimes Freyre se sirve del *leitmotif* wagneriano, dada la orquestación irregular y la recurrencia de ciertos elementos que se repiten o que remiten unos a otros mediante sutiles variaciones, componiendo una música versal bastante más compleja y grácil que la del sencillo estribillo del poema francés, típico de la canción popular. Por su parte, “Aeternum vale” retoma uno de los motivos dilectos entre los miembros del *Parnasse*, el exilio de los dioses paganos tras el triunfo del cristianismo, tratado, entre otros, por Banville en *Les Exilés* o por el propio Leconte de Lisle en los *Poèmes barbares* “Le Runoia” y “La Légende des Nornes”. Sin embargo, la desesperanza intelectual del poeta francés, y con ella, todo su fárrago retórico y dramático se han desvanecido en “Aeternum vale”. Si en “Le Runoia” asistimos, a lo largo de más de trescientos versos, a un enfrentamiento dialéctico entre dos teologías, las cinco estrofas de la pieza de Jaimes Freyre, más que razonar, sugieren dicha controversia mediante el empleo de símbolos –ese “dios de los brazos abiertos” hierático y silencioso– y de un final inconcluso y vago, más acorde con *El ocaso de los dioses* de Wagner que con los aludidos *Poèmes barbares*.

En contra de lo que, a priori, pudiera pensarse, lo más parnasiano del libro de Jaimes Freyre no se encuentra en la sección “Castalia bárbara”, sino en las que siguen, “País de sueño” y “País de sombra”, cuyos títulos podrían llevarnos fácilmente a equívoco. De la serie de poemas “Medioevales” que cierra “País de sueño”, los tres primeros –“Pórtico”, “El hermano pintor” y “Hoc signum”– responden al canon sonetístico de *Les Trophées*, mientras que los madrigales “Complainte” y “Mediodía” se ciñen completamente a la lírica amoratoria de los Banville y Gautier en forma y fondo. Baste recordar algunos octosílabos de “Complainte” para que acudan al oído los ecos de *Émaux et camées*:

Eres la rosa ideal
que fue la Princesa-rosa,
en la querella amorosa
de un menestral provenzal.

Si tú sus trovas quisieras,
llegarían, como un ruego,
los serventesios de fuego,
en armoniosas hogueras.

(...)

Serías el lirio humano
que halló un rey, bajo su tienda,
en la brumosa leyenda
de un minnesinger rhiniano.

(...)

Y en las noches de las citas,
bajo el rayo de la luna,
envidiaran tu fortuna
Loreleys y Margaritas...

Finalmente, “País de sombra” incluye algunas composiciones, tal el soneto filosófico “El poeta celebra el goce de la vida”, que nada tiene de nebuloso ni de sugerente. La reflexión pesimista que allí se expone no desentona con gran parte de la poesía más honda del Parnaso, y en concreto, con la de Sully-Prudhomme. Su título, por otra parte, remite a aquellos que tanto gustaban a Catulle Mendès -“Le poète s’interroge”, “Le poète se souvient”, “Le poète ne se plaint”...- y que, como ya hemos visto, Rubén Darío empleó en sus *Prosas profanas* -“El poeta pregunta por Stella”-.

Castalia bárbara abre y cierra lo más sustancial de la trayectoria lírica de Ricardo Jaimes Freyre, que apenas volverá a prodigarse en el campo editorial. A comienzos de siglo, mientras residía en Tucumán, fundó y dirigió la *Revista de letras y ciencias sociales* (1904-1907), cuya mayor relevancia en lo estrictamente literario, además de sus colaboradores -Guillermo Valencia, Darío, Leopoldo Díaz, Manuel Machado, A. Nervo, S. Rueda, Lugones, Unamuno...- estriba en haber difundido los primeros fragmentos de las *Leyes de versificación castellana*.

Publicadas en 1912, las *Leyes* de Jaimes Freyre suponen, tras *El ritmo* de Salvador Rueda (1894), el segundo tratado de métrica escrito en el seno del modernismo, lo cual no deja de causar cierta sorpresa tratándose de uno de los aspectos fundacionales y

fundamentales de la nueva poesía hispánica. Jaim es Freyre apuntaba alto, y en el prólogo no dudaba en afirmar que había descubierto “la verdadera ley del ritmo castellano”. Su teoría se basaba en dos asertos principales: a) la séptima sílaba es el límite del primer acento prosódico del verso, y b) la unidad del “período prosódico” es el verdadero fundamento del ritmo, y no, tal como defendía Banville en su *Petit traité de poésie française*, los pies métricos, las cláusulas rítmicas acentuales ni los grupos determinados de sílabas con uno o más acentos prosódicos fijos. Es la combinación de períodos prosódicos iguales o períodos análogos lo que, en opinión de Jaim es Freyre, constituye el verso, una teoría ilustrada perfectamente por los poemas polimétricos de *Castalia bárbara*. Sin embargo, de ahí al verso libre tal como lo habían intentado en Francia los Khan, Verhaeren o Gaston Paris iba un mundo. El poeta boliviano, que además siempre se valió de la rima, rechaza de plano esta noción de “verso libre o polimorfo”, pues, aunque el verso contenga un número de sílabas indeterminado, conserva siempre una ley rítmica fundamental, asentada en el período prosódico. Al verso libre del simbolismo francés, Jaim es Freyre no sabía cómo llamarlo, juzgándolo una “arritmia”, una “nueva forma intermedia entre el verso y la prosa”, una tercera vía que no responde exactamente ni a lo uno ni a lo otro. En este sentido, las *Leyes de versificación castellana* significan uno de los más ricos ejemplares del paso intermedio entre la métrica fuertemente condicionada por la tradición del *Parnasse* y la libertad rítmica contemporánea nacida del simbolismo, circunstancia extrapolable sin duda a otras muchas categorías literarias en un período de tan fértil interrelación entre pasado y porvenir como el modernismo.

En 1917 Ricardo Jaimes Freyre editaba un segundo poemario, *Los sueños son vida*, muy marcado por el simbolismo racional que Darío había venido planteando en sus últimas obras. El depurado subjetivismo y la reflexión autobiográfica, la preocupación por el destino de los pueblos y el canto al amor sincero y hondo se conjugan todavía con algunos resabios parnasianos en los que el poeta boliviano evoca, con tono herediano, la historia americana –“Los Charcas”– o celebra la pureza escultórica de las formas femeninas, encarnación del ideal de Belleza eterna –“Entre la fronda”–. Lo mejor de sí y lo más trascendente, vano es repetirlo, ya lo había dado Jaim es Freyre en esa joya del modernismo hispánico que lleva por título *Castalia bárbara*.

3.2.2.6 Tentativas parnasianas en la poesía de Leopoldo Lugones

De la descomunal figura de Leopoldo Lugones (1874-1938) y su oscilante trayectoria

lirica y vital, fue aquello que apuntaba al Parnaso lo más tangencial y fútil. Su personalidad exuberante era incompatible con la contención emocional preconizada por la Escuela, y las muestras escasas de parnasianismo que pueden rastrearse en su obra se restringen en su mayoría a una vena primiza, casi nunca recogida en volumen, y muy pronto agostada.

Antes de partir a Buenos Aires al encuentro de Rubén Darío, todavía en su Córdoba natal, el joven Lugones había publicado una serie de textos críticos en los que hacía ver su compromiso con un ideal estético moderno, beligerante y ante todo humanitario⁴³⁸. Entre el Victor Hugo del Arte por el progreso y el deslumbramiento rubendariano, Lugones concibe en un artículo de 1895, “La nueva secta”, una original fusión de socialismo y preciosismo cuyo decurso habría de marcar la literatura del porvenir. La “nueva secta” lugoniana no es otra que la modernista, nacida en el crisol de las últimas tendencias poéticas francesas, y donde cabían románticos, parnasianos, decadentes y simbolistas, de ahí que sea lo contradictorio y antinómico uno de sus rasgos ingénitos. Como socialista épico y fiel alumno de Hugo, Lugones no puede dejar de criticar, por ejemplo, a los parnasianos por su formalismo deshumanizado, si bien reconoce el carácter “revolucionario” de la Escuela en cuanto significa un estadio más del progreso artístico: “Llámanse parnasianos. Leconte de Lisle ocupa su vanguardia. Como el fin que llevan es una reacción (la del color, injustamente pospuesto a la idea. Absurdo, porque la copa es necesaria al vino) de ahí que hayan traspasado su objeto. Ahora bien. Son al mismo tiempo revolucionarios. (...) Dejad que la retórica erudita y los grillos coléricos chillen sus agrios calificativos: fofos, huecos, enrevesados, gongoristas, bizcos, arlequines... (...) ¿Qué más da?”. Iconoclasta como ninguno, Lugones, sin embargo, atacaba duramente a los poetas argentinos más célebres de su tiempo, precisamente aquellos en cuya obra podía advertirse cierta conexión con lo parnasiano: Guido y Spano es un “constructor de pedestales sin estatuas”, y de Leopoldo Díaz y Martín García Mérou nos dice que “eyaculan masturbándose”...⁴³⁹.

⁴³⁸ Ha sido Jorge Torres Roggero quien se ha encargado de estudiar concienzudamente la primera etapa cordobesa de Lugones, aportando numerosos documentos de valor que citamos aquí. Cf. “El joven Lugones: sus aportes a la poética del modernismo”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Vol. 65, Nº 257-258, 2000, págs. 291-304, artículo ampliado y editado luego en volumen con el título *El combatiente de la aurora. Lugones, Córdoba y los inicios de la modernidad literaria*, Alción, Córdoba, 2000.

⁴³⁹ “La nueva secta” venía firmado con el pseudónimo “Gil Paz” y fue publicado originalmente en el diario *La libertad*, 14 de noviembre de 1895. Según nos indica Torres Roggero en su citado artículo, fue en este diario cordobés donde el joven Lugones se había ido familiarizando con Darío y con los modernos

A raíz de escritos como el anterior, la crítica conservadora comienza a acusar a Lugones de “decadente”, palabreja que por entonces podía significar también “parnasiano”, y el joven poeta ha de defenderse pregonando abiertamente en “Mis tendencias” – *La libertad*, 1 de febrero de 1896-, su adhesión a una literatura cívica completamente contraria a los preceptos de la Escuela: “No soy decadente, ni puedo serlo. En esa escuela todo es falso, hasta el nombre con que se define; y, excepto la frase, su dogma es frío, estático. Tiene la pasividad del mármol. Pues bien, yo quiero llenar los huecos de la forma con el espíritu... (...) Hombre de mi siglo, considero más a la pluma-arma que a la pluma-cinzel. Soldado de una idea batalladora, semejante vocación ha de influir necesariamente en mi afición artística...”. En seguida, será el propio Rubén Darío quien respalde a Lugones en su artículo “Un poeta socialista” -*El Tiempo*, 18 de mayo de 1896-. Recién llegado esa misma primavera de Córdoba a Buenos Aires, como “el ínclito y divino Glatigny a conquistar París, a flechazos de flechas de oro”, Darío nos alaba a aquel “bizarro muchachón de veintidós años, de chambergo y anteojos” que viene a conquistar la capital del modernismo, apostillando con su habitual retórica parnasiana algunas de las composiciones del cordobés: el civismo de “Bandera roja”, el romanticismo de “Metempsicosis” o la descripción paisajística de “Dormida”, una “salvaje floresta de Leconte de Lisle”.

Lugones, por su parte, respondería a Darío reseñando *Los raros* -*El tiempo*, 26 de octubre de 1896-, en un texto que resulta interesante para comprender sus primeras pasiones literarias y sus autores de cabecera. Alineándose con los simbolistas, el cordobés aborda la figura de Leconte de Lisle con un deje irónico, pues reconoce que de todos los raros de Darío es éste el único que la crítica “oficial” de su país tendrá a bien aprobar: “Si está Poe, por qué no Mallarmé y Maeterlinck, misteriosos algebristas líricos y espirituales? (...) Entretanto, las diatribas no se harán aguardar, públicas o inéditas. (...) Y si todos aceptan a Leconte de Lisle, Vicario de Hugo pero bibliotecario del senado, muchos se escandalizarán del nombre de Paul Verlaine, y sacarán a relucir con aspavientos de comadre solterona, las vocales de Arthur Rimbaud o los diptongos de René Ghil”.

Tiempo de formación, de idas y venidas, de búsqueda de una estética propia en lo ajeno y muy uniforme, en los años inmediatamente anteriores a su primer poemario, *Las*

autores franceses: allí se publicaron, en los años inmediatamente anteriores a los primeros escritos de Lugones, textos de Gautier, Mendès o Coppée, junto a pensadores cuya ideología política lo marcarían igualmente -Bakunin, Marx, Engels, etc.-.

montañas del oro (1897) localizamos, pese a todo, numerosos poemas diseminados en periódicos y revistas en los que Lugones ejerce de parnasiano, si bien, como hemos dicho, nunca concedió el integrarlos en sus libros⁴⁴⁰. Léanse piezas como la banvillesca “El Carnaval” -*La Patria*, 3 de febrero de 1894-; “Trofeos” -*El Tiempo*, 8 de noviembre de 1895-; los tercetos decasilábicos de inspiración gauteriana de “Garza real” – *El tiempo*, mayo de 1896-; el soneto “El delantal” –*El Tiempo*, mayo de 1896-, jugueteo cromático de blancos con toque rosa final, a imitación de la “Sinfonía en blanco mayor”; “Ofrenda” o “La ofrenda de Herodes” –ambos en la antología de Carlos Romagosa *Joyas poéticas americanas* (1897)-, de la cual transcribimos unas estrofas:

En el rejoy vestibulo aparece
torvo idumen, que impasible ofrece
en cincelado plato, helada y yerta,
una cabeza que segó el degüello
y sangre el tajo del robusto cuello
cual la corola de una rosa abierta.

Anubia las arrugas de la frente
que cincelara en cobre el sol de Oriente,
una sorda tormenta que reposa.
Y al postrer crispamiento en que agoniza,
en los siniestros pómulos se eriza
el bosque de la barba tenebrosa...⁴⁴¹

Como tantos jóvenes que comienzan su andadura lírica, Lugones compagina la creación propia con la traducción de sus maestros, y en este campo vertió al español desde los clásicos grecolatinos –Homero, Virgilio- hasta los poetas franceses contemporáneos que más le atraían –simbolistas y parnasianos- como Samain y especialmente José María de Heredia⁴⁴². Pese a ello, la poesía compilada por Lugones en *Las montañas del oro*

⁴⁴⁰ Para las “Poesías diversas” de Lugones, véanse *Obras poéticas completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1974, y *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, ed. facsimilar con guía y notas de Leopoldo Lugones, hijo. Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1963.

⁴⁴¹ *Joyas poéticas americanas* (Córdoba, 1897) representa, probablemente, la primera antología del modernismo hispánico, pues recoge tanto a autores del primer y segundo romanticismo argentino como a modernistas panamericanos como J. del Casal, S. Chocano, G. Nájera, J. A. Silva, o el propio Lugones. J. Roggero se ocupa del libro y de los juicios que suscitó en *op. cit.* pp. 136-141.

⁴⁴² Las cuatro traducciones de José María de Heredia –“Mar creciente”, “Floridum mare”, “Los Conquistadores” y “El arrecife de coral”-, aunque fueron elaboradas por Lugones durante sus primeros

(1897) es en su mayoría hereditaria de la declamación hugonesca de *La légende des siècles*, por una parte, y del decadentismo y el simbolismo por otra, sin que allí pueda señalarse ejercicio alguno de raigambre parnasiana. Cosa distinta sucede en *Los crepúsculos del jardín* (1905), obra en la cual “Lugones se muestra en posesión de un verso refinado y exquisito que combina la perfección escultórica del gusto parnasista con la sugerencia de visiones interiores propiciadas por el simbolismo”, en opinión del maestro J. O. Jiménez.⁴⁴³ A grandes rasgos, podría decirse que Lugones recorre en estos primeros años del siglo la dirección contraria a la evolución general de la lírica modernista, mostrándose más parnasiano en su segunda obra que en la primera, lo cual es incierto: sucede que los modelos principales de *Los crepúsculos del jardín* siguen siendo los simbolistas, ese asordinado y evocador mester de Verlaine, de Samain, de Régnier, de Verhaeren, de Francis Jammes, autores que acompañarán a Lugones a lo largo de toda su trayectoria poética. La diferencia con *Las montañas del oro* radica en la substitución de las fuentes románticas por las parnasianas, y en este sentido, el devenir no puede ser más lógico, cronológicamente hablando.

En cualquier caso, si una influencia descolla en *Los crepúsculos del jardín* es la del simbolista Albert Samain, cuyas obras más importantes -*Au jardin de l'Infante* (1893) y *Chariot d'Or* (1899)-, inspiraron la particularísima sonetística del poeta argentino -y, paralelamente, también la del uruguayo Julio Herrera y Reissig en su obra *Los éxtasis de la montaña* (1904)-⁴⁴⁴. Inteligencia visual y extrema sensibilidad auditiva, desentrañamiento de lo simbólico y trascendental de la Naturaleza mediante una radical innovación metafórica y lingüística, todo el núcleo expresivo de *Los crepúsculos del jardín* remite sin duda a Samain, por más que puedan citarse algunas composiciones escritas con las herramientas más características del Parnaso. No son éstas, ni mucho

años bonaerenses, no se publicarían hasta mucho más tarde, en 1919, cuando “sirvieron para ilustrar una de las lecciones que acerca de *El Mar en el Arte* dictó Lugones en su Cátedra de la Universidad de la Plata”. Cf. *Obras poéticas completas*, pág. 1279.

⁴⁴³ *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Hiperión, Madrid, 1989, pág. 332.

⁴⁴⁴ Cf. R. M. Scari, “*Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones”. *Revista Iberoamericana*, Vol. XXX, Núm. 57, Enero-Junio 1964, pp. 105-121. Las interferencias textuales entre Samain, Lugones y Herrera y Reissig dieron lugar a una intensa polémica entre Rufino Blanco Fombona y el poeta de los *Crepúsculos del jardín*: el venezolano acusaba a Lugones de haber plagiado la obra de Herrera y Reissig, publicada un año antes que la suya, aunque el tiempo ha demostrado que los poemas de Lugones habían ido apareciendo muchos años antes en la prensa periódica, y que en realidad sólo puede hablarse de una coincidencia de fuentes: ambos leyeron y releeron a Samain y adoptaron el mismo instrumento retórico, el fraseo, la naturaleza de la adjetivación y el sistema metafórico e imaginativo de *Au jardin de l'Infante*. Para un lúcido resumen de este asunto, véase el artículo de J. L. Borges “Lugones, Herrera, Cartago”, recogido en *Leopoldo Lugones*, pp. 85-90.

menos, lo peor del libro, y vienen a demostrar la versatilidad y el genio creativo de un poeta que dominaba a la perfección su oficio. Así, piezas como “La coqueta” o los tres sonetos florales de la sección “Ramillete”, dedicados a R. Jaimes Freyre, enlazan con la lírica madrigalesca de los Banville, Gautier o Armand Silvestre, mientras que el soneto “La vejez de Anacreonte”, publicado originalmente en *El mercurio de América* en marzo de 1899, se dijera traducido de *Les Trophées* de Heredia. La sombra del maestro de los *Poèmes barbares*, por su parte, es alargada en el monólogo de ambientación helenística “Los cuatro amores de Dryops”, “cuyos alejandrinos sonoros e impecables hubiera firmado [Leconte de Lisle]”, en opinión de Juan Mas y Pi⁴⁴⁵, tanto como en la sección “Ocasos salvajes”, compuesta de “El crepúsculo de los cóndores” –inspirado en “Le Sommeil du Condor”– y este “León cautivo”, pura paráfrasis de “La mort d’un lion”:

Grave en la decadencia de su prez soberana,
sobrelleva la leve clausura de las rejas,
Y en el ocio reumático de sus garras ya viejas
la ignominia de un sordo lumbago lo amilana.

Mas a veces el ímpetu de su sangre africana
repliega un arrogante fruncimiento de cejas,
y entre el huracanado tumulto de guedejas
ennoblece su rostro la vertical humana.

Es la hora en que hacia el vado, con nerviosas cautelas
desciende el azorado trote de las gacelas,
bajo la tiranía de atávicos misterios.

La fiera siente un lúgubre influjo de destino
y en el oro nictálope de su ojo, mortecino
se hastía una magnánima desilusión de imperios.⁴⁴⁶

La restante producción lírica de Leopoldo Lugones camina hacia una modernidad

⁴⁴⁵ Leopoldo Lugones y su obra. *Estudio crítico*, pág. 89.

⁴⁴⁶ Jorge Luis Borges, en su ensayo “Lugones, poeta”, se refiere a este poema como una de las escasas composiciones que pueden salvarse hoy de *Los crepúsculos del jardín*: “De este volumen, acaso inaccesible al gusto de nuestro tiempo, perduran algunas composiciones: *Emoción aldeana*, cuyos versos irregulares prefiguran al *Lunario sentimental*; el soneto parnasiano *El león cautivo* y el sensible poema *El solterón...*”. *Leopoldo Lugones*, pág. 32.

exenta de rasgos parnasianos. El crucial *Lunario sentimental* (1909) es evidentemente *otra cosa*. ¿Modernista, postmodernista, protovanguardista, todo a la vez? Respira la obra cierto funambulismo banvillesco, es cierto, aunque ya transgredido por las innovaciones de Jules Laforgue y de los poetas cabareteros de *Le Chat Noir*, cuya ironía prefigura mucho de lo que será luego propio de los vanguardismos⁴⁴⁷.

3.2.2.7 Otras calas parnasianas en el Buenos Aires rubendariano: Ángel de Estrada y Enrique Larreta

El círculo de amistades literarias de Rubén Darío en Buenos Aires, además de los poetas citados hasta ahora, debe ampliarse con algunos otros de aquéllos a los que el nicaragüense se refiere como “jóvenes de letras con quienes comencé a hacer vida nocturna, en cafés y cervecerías”⁴⁴⁸. Ángel de Estrada (1872-1923) ocupó un lugar destacado en este cenáculo, pues junto a Leopoldo Díaz y Miguel Escalada fue uno de los encargados de compilar y ordenar los poemas que integrarían la primera edición de *Prosas profanas*, cuya sección “Verlaine” se le dedicó⁴⁴⁹. Hijo de una de las familias más poderosas del país, Estrada gozó de una existencia desahogada que le permitió adquirir una extensa cultura y viajar ampliamente tanto por Europa como por Oriente. Fue un escritor prolífico, quizá demasiado, y publicó libros de poesía, novelas, cuentos, diarios de viaje, dramas históricos y crítica literaria y artística.

Con sólo 17 años, Estrada presenta su primer poemario, *Ensayos* (1889), al que

⁴⁴⁷ Como Théodore de Banville en su *Petit traité de poésie française*, Lugones afirmaba en el prólogo de la obra que “la rima [es] elemento esencial en el verso moderno”, aunque en la práctica rompió definitivamente con los moldes fijos de la teoría banvillesca, preconizando un verso libre, o “cuasilibre”, encadenado aún a la rima pero de una disposición y estructuración rítmica dependiente sólo del albedrío del poeta. No dejaremos de indicar que el adjetivo “funambulesco” se emplea al menos en un poema del *Lunario sentimental*, “La última careta”, si bien a esas alturas del modernismo había pasado a formar parte del vocabulario más elemental. Por otra parte, también podemos leer aquí una “Odeleta a Colombina”, escrita a la manera de las *Odelettes* de Banville y que ya Rubén Darío venía imitando desde tiempo atrás. Todo ello se aviene bien con el tono caricaturesco del *Lunario sentimental*, con las rompedoras imágenes y la obsesión metafórica del conjunto, heredadas de J. Laforgue, un poeta que, a su vez, admiraba al autor de *Odes funambulesques*. Finalmente, tampoco está de más recordar que el único parnasiano que participó en las veladas del parisiño *Chat Noir* fue precisamente nuestro Théodore de Banville... Cf. *Les Poètes de Chat Noir*, ed. de A. Velter, Gallimard, 1996, pág. 19. Sobre la influencia de Laforgue en *Lunario sentimental*, cf. Benítez, J. “Introducción”, *Lunario sentimental*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, pp. 68-72.

⁴⁴⁸ Darío, R. *Autobiografía*, ed. cit., pág. 47.

⁴⁴⁹ Cf. Acereda, Alberto. “Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas Profanas*”. *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 28, 1, 1999 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Luis Sáinz de Medrano), págs. 415-430.

desgraciadamente no hemos tenido acceso ⁴⁵⁰. *Los Espejos. Poema* (1895), su segundo libro de versos, consta de una extensa pieza dispuesta en serventesios consonánticos donde se desarrolla filosóficamente el motivo anunciado en el título. Lo alegórico, enmarcado en una sutuosidad parnasiana, nos remite al Gautier de algunos poemas de *Émaux et camées* como “Affinités secrètes”, en tanto que la evocación trascendente de los objetos cotidianos tenía notorios ascendientes parnasianos en Sully-Prudhomme y Coppée:

Entre exóticas hojas de esmeralda
Brillan al son de la febril orquesta,
Y tejen sus reflejos, la guirnalda
De la alegría en la galante fiesta.

(...)

Se incendian con las púrpuras triunfales
Los tonos claros con amor suavizan;
Y con miradas de mujeres reales
Arboles ideales armonizan;

Las siluetas afirman resaltantes,
Emblanquecen las nítidas blancuras,
Y así lucen los mármoles radiantes
Contentos de sus propias hermosuras.

Los arabescos en los campos de oro,
Porcelanas, bujías, resplandores,
Las leves formas del cristal sonoro
Desplegando sus risas de colores...⁴⁵¹

Entre 1897 y 1898, Ángel de Estrada visitó Londres y París, una experiencia que en seguida literaturizó en sus notas de *El color y la piedra* (1900). Durante su estancia en

⁴⁵⁰ A *Ensayos*, editado por M. Biedma en Buenos Aires, 1889, apenas hemos localizado referencia alguna. En el acreditado sitio de internet <http://www.prosamodernista.com>, se nos dice simplemente que era un “libro de poesía de influencias parnasianas con inspiración clásica”. Existe un ejemplar de la obra en la Biblioteca Nacional de Maestros de la capital argentina.

⁴⁵¹ Leopoldo Lugones, al reseñar *Espejos* en *El tiempo* -8 de septiembre de 1896-, sacaba a la palestra los nombres de Gautier y E. de Goncourt: “Puede haber influencia, pero de seguro no hay servilismo. Tampoco hay aquella inmensa facilidad restauradora de las antigüedades venerables que Gautier poseía hasta la evocación. (...) Sus predilecciones se dejan ver fácilmente. Conoce y comprende a los maestros de la revolución literaria, pero en cuanto al color, a la cromotecnia, a la expresión fisiológica de sus ideas, ama a Goncourt y hace bien”. Vid. *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, pág. 40.

la capital francesa, el joven poeta argentino tuvo ocasión de asistir a una velada con su admirado Catulle Mendès, de adquirir las últimas novedades poéticas y de pasearse por los lugares más emblemáticos de la ciudad, evocando a sus autores de cabecera. Si en el Louvre “conversa” con Baudelaire a propósito de un lienzo de Delacroix, a lo largo de los jardines del Luxemburgo se cruzaba con la sombra de Théodore de Banville: “Nació poeta y sólo fue poeta, como una rosa es rosa y da al sol su perfume, que es la esencia de su vida evaporada. ¡Coros de las lindas princesas; tiempos de la Pompadour, entre flores de arbustos tallados como altares; *Cariátides* y *Estalactitas*; *Odas funambulescas*, o sea, el París de Gavarni y de Gautier, en verso, mundo de ritmos, ensueños y colores, evocación invisible, pero viva, sentimos vuestras alas en torno de esa frente!”⁴⁵².

A su regreso a Buenos Aires, Estrada tropieza con la ausencia de su venerado amigo y compañero Rubén Darío, y para conjurarla se da a la escritura de su primer poemario consagrado plenamente a la estética modernista, *Alma nómada* (1902), en parte una reelaboración muy personal de las *Prosas profanas*. El matiz simbolista y decadente, algo ingenuo, de piezas como “Urganda”, “La reina de la noche”, “El claro de luna de Beethoven”, “Nenúfares”, “Ángelus”, “La princesa Eglantina”, “Nocturno”, “Insomnio” o “Sonata”, con sus ensueños místicos, sus lirios lánguidos y sus princesas tristes, alterna con una gran mayoría de poemas de una sobriedad parnasiana absoluta, inexistente en *Prosas profanas*. Aquí hallamos toda una sección, “En museos”, centrada en la éfrasis del canon artístico clásico y renacentista -“La Gioconda”, “La Venus de Milo”...-, junto a infinidad de transposiciones artísticas bien de naturaleza escultórica -“Roca sensible”, “Calmá”, “La fuente Médicis”-; arquitectónica -“En Venecia”, “En San Savón”, “Al Partenón”-; o ligadas a otras artes menores como el vitral, la orfebrería o la miniatura -la sección “Ojivas”, “Reloj Imperio”, “Encuadernaciones”...-. *Alma nómada* recoge, uno tras otro, todos los motivos predilectos del *Parnasse*, ya fuera la recreación plástica de la naturaleza -“Las gaviotas”, “Pavo real”-; las hondas analogías, a lo Sully-Prudhomme, entre lo sensible y su reverso -“En camino”, “En el mar”, “La sombra del poeta”, “El modelo”, “Acorde”-; la madrigalización sensual del amor -

⁴⁵² La obseción cultural de Ángel de Estrada se corresponde plenamente con el espíritu de la Escuela parnasiana. Como señala Maria Beatrice Lenzi, “La recreación artística se mueve en un mundo de correspondencias que se reeliman, formando una literatura de citas. Con pulcritud parnasiana, filtra la realidad a través del arte, y una pintura o una escultura encuentran su cauce natural en los versos de un poeta o en las páginas de un gran escritor.” Cf. “El color y la forma: modernismo y artes plásticas. Crónicas y prosas de Ángel de Estrada”. *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*: Roma, 16-18 settembre 1999 / coord. por Antonella Cancellier, Renata Londero, Vol. 1, 2001 (*Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*), págs. 317-340.

“Soneto galante”, “Pilar”-; o, sobre todo, la recreación de estampas históricas y exóticas, a la sombra de *Les Trophées*, de los *Poèmes barbares*, de los *Poèmes antiques* -“Cleopatra”, “Estelas fúnebres”, “La muerte del cóndor”, “El Nilo”, “La pirámide de Keops”, “Selamlyk”, “A la espada de Godofredo”, “Fray Radegundo”, “La cuadriga de Lisipo”...-⁴⁵³.

Dedicado “al maestro Carlos Guido y Spano”, *El Huerto Armonioso* (1908), cuarto libro de versos de Ángel de Estrada, presenta una fisonomía opuesta a *Alma nómade* en cuanto a su equilibrio poético, pues son ahora las elucubraciones y delirios decadentes y simbolistas las que se ensañan sobre el conjunto, arrinconando al lo parnasiano. Se trata de una obra de inspiración infortunada y difícil lectura, en cuyos versos, cacofónicos la mayoría, se agolpan las imágenes y los epítetos y se encabalgan cientos de caóticas alusiones culturales sin lógica alguna. Pese a los guiños a *Prosas profanas* y las recreaciones arqueológicas de sentido parnasianismo, agrupadas en un “Tríptico mitológico” -“El laurel de Apolo”, “Adonis”, “Orfeo”- y en la sección “Rimas romanas” -“Las termas de Caracalla”, “El Apolo de Fidias”, “Trofeo” “La fuente abandonada”, “La Erinnia de Praxíteles”, “Vaso”...-, *El Huerto Armonioso* encarna cuanto en excesivo y disparatado podía devenir el modernismo en manos de un epígono de Rubén Darío.

Desde entonces y hasta su accidentada muerte en 1923, las obras de Ángel de Estrada se suceden en un laberinto de géneros y subgéneros, refundiciones y reediciones de difícil e infructuoso recorrido. Apenas publicará más poemario que *La plegaria del sol* (1910), versos de temática americanista escritos al calor del Centenario de la Independencia

⁴⁵³ Una de las primeras noticias de *Alma nómade* corrió a cargo de Eugenio Díaz Romero, quien, desde su predilección por el simbolismo, no dudaba en reconocer los primores parnasianos de Estrada al tiempo que les achacaba una insalvable frialdad: “La mano del orfebre es visible en sus esmaltes, labrados a la manera florentina, y que recuerdan por su técnica a los de Théophile Gautier. (...) [Su] predilección por la poesía objetiva (...) hace de Estrada un colorista muy fino, pero no lo libra de una gran frialdad. (...) Parecen piezas batidas en el yunque de Leconte y Heredia, pero está lejos de tener, sin embargo, la colosal envergadura de aquéllas. (...) Esta concepción de la poesía, equivocada, sin duda, porque la priva de vibración y calor, ha dado al trasfundirse en Estrada un fruto de bondad innegable. (...) Estrada es sobre todo un verdadero parnasiano, (...) le falta sentimiento hondo, que es lo que debe prevalecer en toda obra humana”. Contraria a la sensibilidad moderna, la impassibilidad parnasiana, en opinión de Díaz Romero, estaba condenada a morir y, con ella, todos los que la practicaron: “La prescindencia del “yo” en la composición artística, base sobre la cual se apoyan, como es sabido, los fundamentos de la estética parnasiana y cuyos principios ha hecho suyos Estrada, tenían que caducar por fuerza, debido a que no satisfacían ampliamente la sed de pasión latente en el individuo. El parnasianismo es una escuela fría y va en contra de la naturaleza humana (...) De ahí proviene su decadencia, pues creo inútil decir que es una escuela que acabará con la vida de uno de sus más grandes apóstoles: Heredia”. El texto citado fue recogido por el propio Díaz Romero, de quien nos ocupamos en otro lugar de este trabajo, en su obra miscelánea *Horas escritas* (1913).

argentina. Cabe destacar, finalmente, un título, *Calidoscopio* (1911), conjunto de prosas de diversa índole donde Estrada patentiza su fervor por la poesía francesa en general y parnasiana en particular a través de una serie de recuerdos de viaje. De la mano de Estrada, recorremos un París poetizado donde asistimos a una *soirée* en casa de Sully-Prudhomme, o nos detenemos, en compañía del mismísimo José María de Heredia, a depositar flores y recitar poemas parnasianos en “La tumba de Baudelaire”, “La tumba de Gautier” o “La tumba de Banville”...⁴⁵⁴

Indudables paralelismos biográficos con Ángel de Estrada guarda Enrique Rodríguez Larreta (1875-1961), otro de los jóvenes literatos que frecuentaron el círculo de Rubén Darío en Buenos Aires. Procedente, como Estrada, de una de las principales familias de Argentina, tuvo el privilegio de viajar varias veces por Europa, donde residió largas temporadas, así como la fortuna de contar, desde su infancia, con una educación exquisita. Enrique Larreta se dio a conocer en 1896 con una novelita de inspiración helenística, *Artemis*, publicada en *La Biblioteca* de Paul Groussac. Su ambientación y la factura de una prosa artística, de brillante plasticidad y amplios recursos musicales, denotaba pronto la lectura de los parnasianos y decadentes más afines al género como Théophile Gautier, su hija Judith y especialmente Pierre Louys, cuya *Aphrodite*, principal modelo de *Artemis*, venía de ser un éxito reciente⁴⁵⁵. Fue con la novela histórica *La gloria de Don Ramiro* (1908) que Larreta afianzaría su nombre entre los grandes prosistas del modernismo. El más logrado ejemplo en español de novela parnasiana tal como la hubieron concebido en Francia Flaubert con su *Salammbô* y Gautier con la *Novela de la momia*, *La gloria de Don Ramiro* colocó el nombre de su autor entre los primeros escritores de su generación, llegando incluso a ser traducida al francés nada menos que por Rémy de Gourmont. Igualmente aristocrática, culta,

⁴⁵⁴ Póstumamente se publicarían dos obras más de Ángel de Estrada: *El Sueño de una Noche de Castillo y otros poemas* (1925), poema narrativo-simbólico cuyo hilo conductor, las obras de Shakespeare, se enreda en sí mismo hasta la incoherencia más absoluta, y *La Esfinge* (1924), conjunto de diálogos ficticios entre artistas del pasado y personajes coetáneos –“Leonardo da Vinci y Maturina”-, o entre objetos inanimados –“El busto y el fuego”-. Este último libro, por lo demás, contiene un prólogo de Jorge Max Rohde donde se indica el listado detallado de obras que el autor dejó inéditas a su muerte, de las cuales cabría destacar *Seres y cosas*, artículos de crítica literaria dedicados, entre otros, a José María de Heredia, Sully-Prudhomme o Coppée.

⁴⁵⁵ *Aphrodite* apareció por vez primera en el *Mercure de France*, entre agosto de 1895 y enero de 1896, y en seguida fue impresa en volumen independiente en abril de 1896. El propio Paul Groussac señalaba tales antecedentes y saludaba efusivamente a la joven promesa de la prosa argentina: “Si no tiene pasado, el vasto porvenir es suyo. Será escritor; y a posee el instrumento, y en la fantasmagoría griega que hoy se publica, hay algo más que una promesa. (...) El tiempo dirá; entretanto, le damos nuestro voto”. “Redactores de *La Biblioteca*”, *La Biblioteca*, nº 7, noviembre de 1896.

libresca, si bien exigua y circunscrita al soneto, la poesía de Enrique Larreta, escrita en paralelo desde sus primeros años bonaerenses hasta el final de su vida, recibió las influencias del Parnaso, del decadentismo y del simbolismo, a lo cual deben sumarse ciertos rasgos procedentes ya de la vanguardia en sus últimos poemas. Fue compilada por su autor en un único volumen de aparición tardía, *La calle de la vida y de la muerte* (1943), de nula relevancia en un contexto radicalmente diferente a aquel en que hubo sido compuesta.

3.2.3 Colombia

3.2.3.1 Colombia, “país parnasiano”

La recepción del *Parnasse* en lengua hispánica ha vivido uno de sus capítulos más afortunados en Colombia, un país con un sistema cultural y literario bien asentado desde época temprana. Denominada durante gran parte del siglo XIX y principios del XX como la “Atenas suramericana”, Bogotá, la gran metrópoli cosmopolita, cuna de eruditos de la talla de Rufino José Cuervo, Rafael Pombo o Miguel Antonio Caro, había acogido en 1871 la primera Academia de la Lengua en América; su Ateneo fue uno de los más antiguos del Continente (1884), y sus museos y bibliotecas se encontraban entre los de mayor esplendor del mundo hispánico. Así, no es de extrañar que Colombia fuera una de las naciones de mayor idoneidad para recibir las novedades literarias del exterior. En este sentido, la proliferación de periódicos, revistas y antologías contribuyó inmensamente a la traducción de la Escuela parnasiana, cuyos dogmas y estética se propagaron rápidamente por las tertulias literarias y calaron en numerosos poetas colombianos durante varias décadas. Por otra parte, el carácter conservador, clasicista, de la poética parnasiana confraternizaba con el academismo imperante en los altos círculos intelectuales bogotanos, los mismos que no verían con tan buenos ojos las novedades del decadentismo y el simbolismo. A todo ello debe sumarse el “ascendiente” colombiano de José María de Heredia, quien siempre había considerado al fundador de Cartagena de Indias, Pedro de Heredia, entre sus ilustres antepasados. Algunos de sus sonetos, además, tratan directamente el asunto: “L’Ancêtre”, “À un fondateur de ville”, “Au Membre”, “À une ville morte”. No resulta en absoluto baladí pensar que este hecho alentó el extraordinario prestigio del autor de *Les Trophées* en

Colombia, a quien se le estimó casi un poeta nacional⁴⁵⁶.

3.2.3.2 La temprana traducción del Parnaso en las revistas colombianas

Desde finales de la década del 70, varias publicaciones periódicas de Colombia comenzaron a integrar en sus páginas traducciones de poetas parnasianos⁴⁵⁷. Así, *La Patria* (1877-1880), dirigida por A. Páez, mezcló entre los grandes autores del romanticismo a Sully-Prudhomme y a Coppée, mientras que *El Repertorio Colombiano* (1878-1899), fundado por Carlos Martínez Silva, hizo lo propio con Coppée y Heredia. Aún no se halla el menor rastro del decadentismo ni del simbolismo en estas revistas, tendencias que no contaban con el beneplácito de sus respectivas direcciones. Enrique Wenceslao Fernández, uno de los redactores principales de *El Repertorio Colombiano*, no dudó en atacarlas, bajo el pseudónimo de “Betis”, en su artículo “Sobre decadentismo” –5 de marzo de 1899–, al mismo tiempo que se daba a traducir a José María de Heredia en la *Revista Literaria* de Bogotá.

El *Papel periódico ilustrado* (1881-1888) de Alberto Urdaneta fue una de las revistas ilustradas de mayor relieve en la década del 80, si bien cedió un amplio espacio a la publicación de versos, tanto de poesía hispánica –Campoamor, Núñez de Arce, M. A. Caro, Jorge Isaacs...– como europea –Victor Hugo, Byron, Musset, Schiller, Lamartine y los parnasianos Théophile Gautier y Coppée–. Algunos textos de Coppée aparecieron también en *La Miscelánea* (1887-1915), más orientada a la literatura y que en sus años finales dio entrada a los principales nombres del modernismo –Santos Chocano, L. Díaz o Salvador Rueda–. Al año siguiente del cese del *Papel Periódico Ilustrado*, José Tomás Gaibrois comenzó a editar *Colombia Ilustrada* (1889-1892), revista que puede considerarse una continuación de la de Urdaneta y que tradujo textos de Musset, Hugo, Lamartine, y Sully Prudhomme. Por su parte, la *Revista Literaria* (1890-94), creación de Isidoro Laverde, pese a enfocar sus intereses principalmente en la crítica y la

⁴⁵⁶ Cf. Delgado Cabrera, A. “José-María de Heredia: perfección formal y exaltación del colonialismo”, *Anales de Filología Francesa*, nº 17, 2009, pp. 117-128. Recientemente se ha demostrado, en base a documentos irrefutables, que entre Pedro de Heredia y Hernández, fundador de Cartagena, y el parnasiano José María no existió parentesco alguno. Cf. J. J. de Herrera Anaque de Baltia y A. J. M. Isamat Anaque de Catalina, “Ascendencia de la familia Heredia en Las Antillas” (2010), artículo sólo disponible en versión digital en www.sangrial.com.

⁴⁵⁷ Contamos con un antecedente bastante prematuro en la revista *El Mosaico* (1858-1865), donde vio la luz la traducción de “La Cruz de Berna” de Gautier. Debe tratarse de una versión de *La croix de Berny*, una “Roman steep le-chase”, según reza el subtítulo de la primera edición, en la que toman parte Gautier –bajo el pseudónimo de “Edgard de Meilhan”–, Emile de Girardin, J. Sandeau y J. Méry. Cf. *La croix de Berny*, París, Librairie Nouvelee, 1855.

lingüística, publicó traducciones de Heine, Hoffmann, Zola, Tolstoi, y de varios poetas parnasianos: Sully-Prudhomme, Heredia y Coppée.

Órgano de la juventud literaria bogotana de finales de siglo, la *Revista Gris* (1892-1896) de Salomón Ponce Aguilera y Maximiliano Grillo nació con el propósito de fomentar las artes y las letras en el ámbito universitario, y aunque no se hiciera eco de polémica modernista alguna, allí se publicaron textos de Martí, Santos Chocano, Julián del Casal, J. A. Silva o Gómez Carrillo, junto a traducciones de Hoffmann, Longfellow, Saint-Beuve y José María de Heredia. Similares en este sentido fueron *Lectura para todos*, en la que un tal A. J. López Penha tradujo “Fuga de centauros” de Heredia allá por 1894⁴⁵⁸, *El repertorio de Medellín* (1896-1897) que publicó textos de Mendès, y la *Revista Nacional* (1897), donde colaboraron algunos modernistas autóctonos como Arciniegas o Guillermo Valencia y se publicaron versiones de José María de Heredia y Sully-Prudhomme.

Como podemos observar, en los veinte años que transcurren entre 1877 y 1897, época del surgimiento del modernismo en lengua española, las revistas colombianas más importantes coadyuvaron a la recepción del parnasianismo en la misma medida en que desatendieron las novedades decadentes y simbolistas.

3.2.3.3 La lira nueva y el Parnaso colombiano, dos antologías premodernistas de 1886. El papel de José Rivas Groot

En 1886, el político, diplomático, académico, historiador y poeta José María Rivas Groot (1863-1923) presenta *La lira nueva*, una antología que refleja con fidelidad el estado de la poesía colombiana antes de la eclosión modernista. Una poesía marcada fundamentalmente por las influencias de Hugo, Campoamor, Núñez de Arce y Bécquer, y cuyos exiguos presagios de innovación limitábanse a los versos neorrománticos de un jovencísimo José Asunción Silva y a algunos rasgos que enlazan con aquellas prácticas parnasianas traducidas en las revistas de este país. A este respecto, Rivas Groot, en su prólogo, nos señalaba en particular cierta inclinación a un cientificismo heredero de Sully-Prudhomme, presente en su propia poesía y en la de otros autores como Ismael Enrique Arciniegas o Emilio Antonio Escobar. A ello añade su férrea defensa de la

⁴⁵⁸ Así lo afirma Rubén Darío en la sección “Libros y periódicos” de su *Revista de América*, -nº 3, 1 de octubre de 1894-, profiriendo un breve juicio sobre dicha traducción y comparándola con otra de un señor Frageiro: “Preferimos la de Frageiro, publicada aquí [Buenos Aires] en *Artes y Letras*. Por de pronto, advertimos que el soneto traducido no es soneto, pues aparece con dieciséis versos...”.

perfección for mal, dig na del *Petit traité de poésie française* de Banville –“son imperdonables las licencias y las arbitrariedades en la escritura del verso”-, y un revelador apego por una lírica más descriptiva, objetiva, plástica, que sentimental –“deseo de revestir la idea con imágenes que destaquen objetivamente sus contornos”-. ¿Qué muestras de todo ello pueden reseñarse en *La lira nueva*? Piezas como “La estatua” de Alejandro Vega, un “Capricho” gauteriano de Enrique Wenceslao Fernández, “Espartaco”, de Carlos Arturo Torres, “Ídolos rotos” del propio Rivas Groot o “El dios Pan” de Antonio José Restrepo, refundición de “Pan” y “Vénus de Milo” de Leconte de Lisle, anticipan la veta parnasiana del modernismo: “Oh Pan! Oh Dios! Oh gran palingenecia / De la belleza antigua voluptuosa, / Tus estatuas murieron con la Grecia, / Y pereció contigo el arte-diosa . // (...) Oh Pan! Oh Pan! Devuélvenos a Homero, / A Píndaro y a Horacio con sus odas; / Suene de César el clarín guerrero, / Y no haya más raquíuticos rapsodas”.

A cargo de Julio Añez, la selección del *Parnaso colombiano* (1886) obedece a criterios más conservadores que aquellos de *La lira nueva*. Ausentes José Asunción Silva y sin el menor atisbo de parnasianismo en sus páginas, nada a porta esta antología a la implantación del modernismo en Colombia si no es su estudio preliminar, firmado por nuestro Rivas Groot. Afirmando la necesidad de una renovación de la lírica, opuesta a la poesía excesivamente sentimental del período anterior, allí no duda Rivas en defender abiertamente que “es en último caso preferible que los poetas se presenten haciendo *Poemas bárbaros*, como Leconte de Lisle; que tengan inusitadas extravagancias; que sacudan el ritmo entre las manos; que echen a rodar estrofas pesadas como piedras (...) a los endeblillos y exangües cantares de amor...”. Carga en adelante, repitiendo algunos pasajes de su prólogo a *La lira nueva*, contra los poetas desaliñados –“No puede aplicarse una teoría de libertad caprichosa en cuanto al verso...”-, trayendo a colación a los maestros versificadores como Sully-Prudhomme y, por último, recomendando seguir el ejemplo de Leconte de Lisle y acudir a la Historia Universal como “fuente inagotable de poesía”.

A grandes rasgos, José María Rivas Groot forma parte de ese grupo de autores que ayudaron a la implantación de ciertas novedades estéticas en su sistema literario en mayor medida que en su propia obra. Condiscípulo de José Asunción Silva en el Liceo de la Infancia de Bogotá, allá por 1876, Rivas viajó muy joven a Europa y estudió en Inglaterra y Francia entre 1877 y 1879. A su regreso a Colombia, comenzó a traducir a

Víctor Hugo y dio a la imprenta, en 1883, un *Canto a Bolívar* de corte académico. Su escasa producción lírica se completa con dos extensos poemas unitarios, *Constelaciones* (1892) y *La Naturaleza* (1894). En ambos, y partiendo del rigor formal preconizado en sus textos teóricos, asistimos a un diálogo filosófico entre el hombre y los elementos cuyo ascendiente principal ha y que situarlo en algunas piezas de Sully-Prudhomme tal “Le monde des âmes”, “Sursum Corda”, el “Prologue” a *La Justice* y sobre todo “La voie lactée”, cuyo desarrollo retórico sirve de patrón a “Constelaciones”:

El Hombre

Amplias constelaciones que fulguráis tan lejos,
Mirando hacia la tierra desde la cumbre alta,
¿Por qué vuestras miradas de pálidos reflejos
tan llenas de tristeza, tan llenas de dulzura?

Las Constelaciones

¡Oh soñador, escúchanos! ¡Escúchanos, poeta!
Escucha tú, que en noches de oscuridad tranquila
Nos llamas, mientras tiemblan con ansiedad secreta
La súplica en tu labio y el llanto en tu pupila...⁴⁵⁹

3.2.3.4 Aportaciones de Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro y Antonio José Restrepo

Conservadores en su propia poesía en la misma medida en que trataron de innovar como traductores, no podemos dejar de subrayar las importantes contribuciones a la recepción del Parnaso en Colombia que eruditos de la dimensión de Pombo, Caro o A. J. Restrepo llevaron a cabo. Publicadas póstumamente en 1917, las *Traducciones poéticas* de Rafael Pombo (1833-1912), “poeta romántico hasta el fin de su vida”, según nos adelanta el prologuista⁴⁶⁰, recogen el centenar de versiones de los Byron, Longfellow, Lamartine, Hugo o Goethe que su autor fue acopiando desde la década del 70 hasta el final de su vida. Entre tales nombres, Pombo incluyó su particular homenaje a los parnasianos Gautier y José María de Heredia.

Entre los escasos volúmenes dedicados íntegramente a la traducción de un poeta

⁴⁵⁹ Cf. Martínez, Fernando Antonio. “Individuo y cosmos en la poesía de J. M Rivas Groot”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo XVIII, n° 1, enero-abril de 1963.

⁴⁶⁰ Cf. Gómez R., Antonio, “Estudio preliminar”, *Poesías de Rafael Pombo*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1916, tomo I.

parnasiano que podemos contabilizar en el mundo hispánico debemos incluir las amplias *Poesías de Sully Prudhomme* firmadas por Miguel Antonio Caro (1843-1909), el Menéndez Pelayo de la literatura hispanoamericana⁴⁶¹. Caro gozó de mayor estima en su tiempo por sus traducciones de Virgilio, Homero, Ovidio, A. Chénier, Hugo, José María de Heredia o el mismo Sully-Prudhomme que por su poesía propia, heredera del clasicismo de Chénier y tachada, como en el caso de sus condiscípulos los parnasianos franceses, de fría, impenetrable y rigurosa, contraria al sentimentalismo posromántico tan boga en aquella época⁴⁶². Sin embargo, y pese a tales concomitancias con la propuesta parnasiana, fraguadas en el ascendiente común de A. Chénier, una lectura cabal de la lírica de Miguel Antonio Caro revela al bardo filosófico, didáctico, moralista, político y cívico, generalmente más acorde con la vehemencia de un Núñez de Arce que con la belleza hierática de Leconte de Lisle.

Las *Poesías de Sully Prudhomme*, editadas en 1905, recogen todas las versiones que del Nobel francés fue elaborando Caro desde 1887, muchas de las cuales ya habían visto la luz en publicaciones periódicas y en tomos precedentes como *Traducciones poéticas* (1889) o *Sonetos de aquí y de allí* (1891)⁴⁶³. En la “Introducción”, fechada en 1894, Caro confesaba que conocía bien la obra del parnasiano gracias a una edición de bolsillo editada por Lemierre, cuando era “mucho menos famoso que hoy en día”. Seducido intensamente por Prudhomme, una de las causas principales que le movieron a verterlo al español estriba en la curiosa y “singular semejanza que advertí entre sus poesías y las

⁴⁶¹ Ambos autores mantuvieron una estrecha amistad, forjada en textos como la cariñosa “Epístola a Menéndez Pelayo” que el futuro Presidente de Colombia presentó en *La ilustración española y americana* -nº 27, 22 de julio de 1883-. Cf. “Apéndices”, Miguel Antonio Caro. *Bibliografía. Tomo II: Poesías y traducciones poéticas*.

⁴⁶² Juan A. Zulueta, en un homenaje que *La Nación*, allá por 1888, celebró en honor del poeta colombiano no dudaba en apuntar que “nuestro público, hecho a dar patentes de poetas a todos los versificadores altisonantes llorones, (...) no podía concederle [patente] a quien se presentaba acatando un metro que no fuera el usado por el vulgo de los poetas, en estilo que no halagara las pasiones del populacho, y en versos que no revelaran todos los secretos del hogar y los pensamientos más íntimos del cantor. El vulgo de los lectores no puede colocar en el Parnaso a quien no exprese pasiones y sentimientos exagerados y no lo halague con palabrería hueca y estilo desarreglado”. Algo más adelante, y refiriéndose a la célebre composición de Caro *A la estatua del libertador*, Zulueta dirá que cada una de sus estrofas “parece un trozo de mármol griego labrado por el cincel de artífice inmortal, animado de los resplandores del espíritu del genio”. “Miguel Antonio Caro, poeta”, en Miguel Antonio Caro. *Bibliografía. Tomo II: Poesías y traducciones poéticas*.

⁴⁶³ En su “Avertencia” introductoria a las *Poesías de Sully Prudhomme* (Bogotá, 1905), el propio traductor achaca lo tardío de una edición tan “extemporánea” a “la revolución armada que sobrevino en aquellos días” de 1895, cuando la obra estaba ya lista para su publicación. Alude Caro a la revolución liberal de aquel año contra su propio gobierno, sofocada finalmente con la intervención del general Rafael Reyes, al mando de los ejércitos legitimistas. La nómina de parnasianos que aparecieron en los *Sonetos de aquí y de allí* se limitaba a Heredia –“Los conquistadores”- y Sully-Prudhomme –“Flotando”, “El viento”, “Los venideros”, “La copa” y “Los hijos”-.

de mi padre [José Eusebio Caro], semejanza que tiene raíces profundas en el alma de los dos poetas”⁴⁶⁴. En cualquier caso, ni la poesía de su padre ni la suya propia mantienen estrechos vínculos con la de Sully-Prudhomme, y los exigüos espacios comunes entre ambas ya más participan de la vertiente puramente parnasiana que el poeta francés sí supo y quiso desarrollar en su obra, en tantas piezas magistrales como “Le Cygne” o “Les Ecuries d' Augias”.

Bien sabemos que no fueron tales obras maestras del parnasianismo lo que en el mundo hispánico interesó a propósito de Sully-Prudhomme. A raíz de la publicación de las traducciones de Caro en 1905, Antonio Gómez Restrepo resaltaba entre los rasgos definitorios de la poesía de Prudhomme precisamente aquellos que más lo alejaban de la ortodoxia *parnassienne*: “Después de los grandes poetas románticos, que en Francia, como en la mayor parte de los países europeos, marcan el punto más alto a donde ha llegado el lirismo en las lenguas modernas, ningún poeta quizá, de los muchos que produjo en el pasado siglo aquella nación, nos ha dejado impresión más honda con sus versos que el autor del *Vaso roto*, de *El Cénit* y de *La Justicia*. Otros ha habido de más potencia imaginativa, de estilo más lleno de pompa y de color, de mayor fuerza descriptiva: ninguno ha penetrado como él en las profundidades del corazón humano ni ha explorado mejor sus más escondidos secretos; ninguno ha descubierto aspectos más originales y seductores de la vida íntima y espiritual, ni ha hablado del amor, de la naturaleza y de la muerte en forma más nueva y de más penetrante dulzura”⁴⁶⁵.

Similares en su tardanza y devenir editorial a las de Miguel Antonio Caro, las *Poesías originales y traducciones poéticas* de Antonio José Restrepo no vieron la luz hasta 1899, si bien muchas de ellas venían fechadas desde 1882. Economista, historiador, jurisconsulto y gran orador del Partido Liberal, este Antonio José Restrepo (1855-1933)

⁴⁶⁴ Al referirse a estas “raíces profundas en el alma”, en ningún momento insinúa nuestro autor influencia ni contacto alguno entre la obra de José Eusebio Caro (1817-1953) y la de Sully-Prudhomme, imposible en base a la más estricta cronología. El propio Miguel Antonio lo desvela en seguida: “Quien lea atentamente a estos dos poetas estará tentado a creer que uno de los dos ha bebido inspiraciones en el otro; pero esta hipótesis se destruye de un lado por imposibilidad absoluta y de otro por imposibilidad moral. En 1839, año en que nacía Sully Prudhomme, se cierra el período de aquellas poesías juveniles de Caro que más confrontan con *Jeunes filles* y *Vaines tendresses*. Caro murió cuando Sully Prudhomme contaba sólo trece años; las primeras poesías del segundo aparecieron en 1865. Y no cabe duda de que el poeta francés no conoce al neogranadino”. Se trata, en fin, de la más pura analogía temperamental entre ambos poetas: “Poesías enteras de Sully Prudhomme podría citar aquí para demostrar a los que conocen las de Caro, la afinidad sorprendente de estos dos espíritus desconocidos el uno para el otro, a la manera de dos astros radiosos que brillan y se mueven sin tocarse no atraerse, en sus respectivas órbitas”.

⁴⁶⁵ “Las traducciones de Sully Prudhomme”, en “Apéndices”, *Miguel Antonio Caro. Bibliografía. Tomo II: Poesías y traducciones poéticas*.

-no confundir con el Antonio Gómez Restrepo que acabamos de citar extensamente, y del que en seguida nos ocuparemos-, se dio a conocer en *La lira nueva* (1886) de Rivas Groot con algunos poemas de raigambre parnasiana –recordemos “ El dios Pan”-, aunque la mayor parte de su lírica obedece a los preceptos neoclásicos y románticos. Entre Andrés Bello y Leconte de Lisle, entre Núñez de Arce y Sully-Prudhomme⁴⁶⁶, nunca terminó de arribar al modernismo este poeta menor que si ha pasado a la historia de las letras colombianas ha sido más por sus agrias polémicas en el campo de la política que por su obra propiamente literaria⁴⁶⁷.

En fin, *Poesías originales y traducciones poéticas* de Antonio José Restrepo, en cuyo prólogo Juan de D. Uribe ataca duramente a los modernistas, “decadentes” y “refinados”, agrupa todas las versiones de los poetas románticos –Schiller, Hugo, Musset, Lamartine...- y de los parnasianos –Coppée principalmente, Sully-Prudhomme, Gautier, Leconte de Lisle y Henry Cazalis - que su autor fue dando a las revistas y diarios durante dos décadas, contribuyendo así con una estimable aportación a la recepción del Parnaso en Colombia.

3.2.3.5 El substrato parnasiano de José Asunción Silva

Ni siquiera un poeta tan poco sospechoso de coqueteos parnasianos como, a priori, pudiera serlo José Asunción Silva (1865-1896) pudo substraerse al influjo que impregnó a la mayoría de sus contemporáneos. Ya Eduardo Camacho Guizado definió al autor del celeberrimo “Nocturno” como un “poeta romántico becqueriano con tentaciones parnasianas y simbolistas francesas”⁴⁶⁸, tentaciones que se exhiben de manera manifiesta desde sus primeros ensayos líricos, agrupados en un cuaderno manuscrito de coppéano título, *Intimidades* (1879-1883). Allí, entre imitaciones de las *Rimas* de Bécquer y traducciones de Víctor Hugo, Silva incluyó su versión de una pieza de los *Émaux et camées* de Gautier, “Humo”, fechada el 20 de abril de 1883.

Al año siguiente acontece uno de los hechos más importantes en la formación literaria del colombiano, su viaje a Europa y su estancia en París entre diciembre de 1884 y la

⁴⁶⁶ Ya el argentino Martín García Mérou supo ver en la obra de A. J. Restrepo “las huellas de los más altos representantes del pensamiento moderno, y en el fondo de su poesía se notan las tendencias de Sully-Prudhomme...”. *Confidencias literarias* (1894), pág. 102.

⁴⁶⁷ Cf. Forero Benavides, A. “Antonio José Restrepo y Guillermo Valencia: el cadalso ante el Senado”, *Revista Credencial Historia*, n° 31, Bogotá, Julio de 1992; Salamanca Uribe, J. “Antonio José Restrepo: ocurrencias y anécdotas de un come-cura”. *Revista Credencial Historia*, N° 219, Bogotá, Marzo de 2008.

⁴⁶⁸ “Silva ante el modernismo”, en J. A. Silva, *Obra Completa*, “Historia del texto”, “Colección Archivos”, Allca XX, 1996, pág. 416

primavera de 1886. En la gran capital asistió al entierro de Hugo, conoció personalmente a Verlaine y al pintor Gustave Moreau –con quien mantuvo, como hiciera el cubano Julián del Casal, cierta correspondencia- y recibió, de manos del mismísimo Mallarmé, a cuyas veladas literarias era asiduo, un particular obsequio: *À Rebours* de Joris Karl Huysmans. A imagen y semejanza de la gran obra del decadentismo, Silva escribe durante sus días parisinos su única novela, *De sobremesa*, que desgraciadamente permanecería inédita hasta bastantes años después de su muerte. A su regreso a Bogotá, el poeta se trajo consigo una experiencia fundamental para su posterior desarrollo literario junto al indispensable baúl repleto de libros franceses. De la mano de Silva, llegaban a la capital colombiana las últimas novedades del parnasianismo, el decadentismo y el simbolismo, novedades que en seguida compartió con su círculo de amigos más cercanos, entre los que se encontraba Antonio José Restrepo.

Tanto en las páginas de *De sobremesa* como en diferentes textos de crítica literaria, Silva comienza a integrar en sus escritos una serie de disertaciones sobre las poéticas modernas de Francia y, en concreto, sobre el Parnaso, que debemos situar entre las de mayor relevancia a propósito de la recepción de la Escuela en Colombia. En este sentido, cabe destacar el artículo “Crítica ligera”, publicado en *El Telegrama del domingo* en agosto de 1888⁴⁶⁹. A través de una sátira contra los críticos literarios al uso, Silva nos deja su análisis de los principales poetas del Parnaso, comenzando por Leconte de Lisle: “Leconte de Lisle ha hecho cosas soberbias. (...) Usted conoce sus sonetos, se ha deleitado con sus composiciones fabulosamente ricas, bordadas de rubíes y de perlas, como un manto de favorita; severas y melancólicas otras veces como una ruina de templo...”. A continuación le toca el turno a Gautier: “Teófilo Gautier usó, para darle a sus poemas color y relieve, de cuanto sabía de pintura y escultura. Hay en los *Esmaltes* piezas que son joyas: ónices de Arabia montados en filigrana, medallas de plata con perfiles netos como un camaleón grigio. ¿El defecto? Que no llora, que es impasible, que en su obra no hay sensiblerías de anemia...”. De Baudelaire, a quien el colombiano incluye entre los grandes maestros del *Parnasse contemporain*, se nos dice que “trasmína en sus estrofas, aun cuando sean éstas copas de oro, llenas de haschich

⁴⁶⁹ Esta prosa, como las siguientes que citamos de Silva, han sido recogidas por Héctor H. Orjuela en su edición crítica de la *Obra completa* del colombiano, sección “Prosas breves y páginas de crítica”, Edición del Centenario, “Colección Archivos”, ALLCA XX, 1996. Igualmente, todos los versos de Silva que aquí transcribimos están tomados de dicha edición.

verdoso que hace soñar, aun cuando a ellas traslade sensaciones mórbidas en fuerza de ser finas, impresiones de una delicadeza fugitiva, que creería uno imposible reducir a palabras...”. Uno tras otro, Silva repasa los grandes nombres de la Escuela parnasiana en una defensa cargada de ironía contra la visión general que por entonces se tenía de la misma:

¿Le haremos caso al Parnaso?... Teodoro de Banville maneja el verso con destrezas de prestidigitador. Lo dejaremos a un lado por ese motivo. Coppée ha dicho con voz alterada por la emoción, los sufrimientos de los desheredados, de los débiles, de los pobres; ha inventado una lengua elástica, ampliada con el caudal de la lengua vulgar y ha llegado a hacerle versos a unos botines viejos y al corsé usado de una muchachita enferma... Eso no es poesía, me dirá usted... Estamos de acuerdo. ¿Y la elegancia aristocrática de Sully Prudhomme (el Cellinido el soñeto), la hechura maravillosa de sus estrofas, su ternura infinita, aquí ellos versos que hacen soñar con las estatuas griegas por la nitidez y la firmeza?... Sully es frío, y luego en sus versos se nota la preocupación de la ciencia, incompatible con la verdadera inspiración...

Pasemos. Dejemos a los Parnasianos. Allí se queden Mendés, José María Heredia, Dierx, Arene, Joséphin Soulay y Glatigny, etc., etc. Esos son poetas menores. Le recomiendo la frasecita, que es muy cómoda para juzgar lo que no hemos leído.

Pareciera, por un texto como el anterior, que su conocimiento del Parnaso fuese más amplio que el del común de los autores de la época, pues Silva no se limita a citar sólo a los maestros y a los poetas más célebres, sino que da cabida a otros nombres tan desconocidos en el conjunto de las letras hispánicas como el de Glatigny o el de Léon Dierx. Es probable que conociera de primera mano a dichos autores, aunque también cabe la posibilidad de que se estuviera ciñendo a una obra como *La Légende du Parnasse Contemporain* de Catulle Mendès, publicada en Ginebra en 1884, justo cuando el colombiano estaba de visita en la ciudad suiza. No cabe la menor duda de que nuestro poeta conocía a C. Mendès, a quien traerá a colación en seguida en su prólogo al poema de Federico Rivas Frade “Bienaventurados los que lloren” (1889): “Rivas Frade pertenece al grupo literario que Catulle Mendès ha bautizado con el nombre de *sensitivos...*”, un término éste que Mendès acuñó precisamente en *La Légende du Parnasse Contemporain* a propósito de los poetas posrománticos más sensibleros,

“élégiaques” y “débraillés”, todos “enfants dégénérés du grand Lamartine”⁴⁷⁰.

José Fernández, protagonista en *De sobremesa* y alter ego del autor, expresa a lo largo de la novela algunos juicios de crítica literaria en los cuales se transparente la opinión del propio Silva. Pese a su adhesión al credo simbolista aprendido en las tertulias de Mallarmé -“Yo no quiero decir, sino sugerir”-, José Fernández sentía la mayor fascinación por Sully-Prudhomme: en sus ratos libres -la mayoría-, se pasaba las horas leyendo “aquellas poesías de Sully-Prudhomme, dulces y penetrantes como femeniles quejidos”. Y el libro que nuestro protagonista está leyendo en el hotel de Ginebra justo cuando se encuentra con Helena, en el punto de inflexión de la novela, no es otro que *Les Solitudes* del parnasiano francés, obra cuyos ecos resuenan en la propia lírica de José Asunción Silva.

Poeta eminentemente subjetivo, Silva dejó dispersas en su obra algunas composiciones y estrofas sueltas en las que acaba a relucir al lector del *Parnasse contemporain* que llevaba dentro: “Cuando hagas una estrofa, hazla tan rara, / Que sirva luego al porvenir de ejemplo, / Con perfiles de mármol de Carrara, / Y solideces de frontón de templo”. Esta preocupación tan parnasiana por el perfil mármoreo del verso alterna con otros poemas en los que Silva aboga por una renovación de la lírica de su tiempo desde un punto de vista cercano también al Parnaso. Así, un poema como “Convenio” denuncia lo trasnochado del sentimentalismo y del filosofismo romántico abogando por la celebración, acorde con algunos pasajes de Banville, del mundo exterior, de la naturaleza *bienfaisante*: “¿Vas a cantar tristezas?, dijo la Musa; / entonces yo me vuelvo para allá arriba. / Descansar quiero ahora de tantas lágrimas; / hoy he llorado tanto que estoy rendida. / Iré contigo un rato, pero si quieres / que nos vayamos solos a la campiña / a mirar los espacios por entre ramas / y a oír qué cosas nuevas cantan las brisas...”.

Lo más cercano a la ortodoxia parnasiana de cuanto escribiera el colombiano se limita a un par de sonetos de inspiración puramente plástica: “Taller moderno” -publicado en *Papel Periódico Ilustrado* en febrero de 1887-, donde se nos describen con minuciosidad los objetos artísticos dispuestos en el estudio de un pintor; y “Paisaje

⁴⁷⁰ Pese a no haberlo incluido en su artículo “Crítica ligera”, entre aquellos parnasianos menores a los que admiraba Silva se encontraba también el célebre novelista Anatole France, de quien tradujo algunos cuentos y cuya poesía conocía bien. En su reseña a “El cofre de nácar, por Anatole France”, fechada en mayo de 1893, nos apunta Silva que France “Hízose conocer como poeta publicando hace veinte años un tomo de versos, *Los poemas dorados*, y un poema, *Las nupcias corintias*, en 1878. Ambos libros, concebidos y escritos de acuerdo con la estética del Parnaso, son obras perfectas de arte, trabajos exquisitos de cincelador y de orfebre, de tan hermosa forma, que no falta quien los considere como la mejor de todas sus producciones literarias”.

tropical” –publicado en *Repertorio colombiano* en marzo de 1895-, trasunto de “Le Cygne” de Sully-Prudhomme en el que el ave regia ha sido sustituida por el bogar de una piragua:

Magia adormecedora vierte el río
en la calma monótona del viaje
cuando borra los lejos del paisaje
la sombra que se extiende en el vacío.

Oculto en sus negruras el bohío
la maraña tupida y el follaje
semeja los calados de un encaje
al caer del crepúsculo sombrío.

Venus se enciende en el espacio puro,
la corriente dormida una piragua
rompe en su viaje rápido y seguro

y con sus nubes el poniente fragua
otro cielo rosado y verdeoscuro
en los espejos húmedos del agua⁴⁷¹.

Otra huella parnasiana en la poesía de J. A. Silva asoma en una de sus piezas más antologizadas, “Lázaro”, una versión libre y resumida del “Lazare” de Léon Dierx, incluido en *Les Lèvres closes* y copiado íntegramente por Mendès en *La Légende du Parnasse Contemporain*. En el poema de Dierx, el personaje bíblico de Lázaro ha resucitado para no encontrar entre los vivos más que desafecto y rechazo -“Nul n'osant lui parler, au hasard il errait / Te l'qu'un homme étouffant dans un air insalubre”-; un hecho por el que terminará “envidiando a los muertos”: “Enviant tous ces morts qui dans leurs lits de pierres / Un jour s'étaient couchés pour n'en sortir jamais”. Despojándose de gran parte de la exposición retórica y de las bellísimas descripciones espaciales presentes en el “Lazare” de Dierx, Silva repite palabra por palabra el

⁴⁷¹ No terminan en “Paisaje tropical” los ecos de *Les Solitudes*. Mark I. Smith-Soto, por su parte, subraya en el famoso “Nocturno” ciertos préstamos de “La Voie lactée”. En concreto, cuando el yo lírico apostrofa a los astros y a “...el infinito negro / donde nuestra voz no alcanza...”, ciertos giros verbales recuerdan claramente a Sully-Prudhomme: “Vos lueurs, dans l'infini noir / ont des tendresses douloureuses...”. Cf. Smith-Soto, M. I. “José Asunción Silva: Temática y contexto literario”, en Silva, J. A. *Obra Completa*, “Colección Archivos”, ALLCA XX, pp. 582-583.

concepto central del poema: “Cuatro lunas más tarde, entre las sombras / Del crepúsculo oscuro en el silencio / Del lugar y la hora, entre las tumbas / De antiguo cementerio / Lázaro estaba sollozando a solas / Y envidiando a los muertos”⁴⁷².

En cualquier caso, ejemplos como los anteriores no abundan en una poesía neorromántica de la naturaleza de la del gran modernista colombiano, un autor cuyo desencanto existencial, extensivo al propio arte literario, lo alejó irremediabilmente del entusiasmo parnasiano por los valores absolutos de la Belleza y de la Poesía. De amargo relativismo y de mordaz ironía se ha tejido “L’Art” de Gautier en las “Filosofías” de Silva: “Al Arte sacríficale: combina, / Y pulle, esculpe, extrema! / Lucha, y en la labor que te asesina, / -lienzo o bronce o poema- / Pon tu esencia, tus nervios, tu alma toda! / ¡Terrible empresa vana! / Pues que tu obra no estará a la moda / De pasado mañana”. Esta postura frente al quehacer lírico se repite en “Un poema”. En este caso, la inutilidad de todo esfuerzo artístico remite directamente a la incompreensión por parte de la crítica oficial: “Complácido en mis versos, con orgullo de artista, / Les di olor de heliotropos y color de amatista... / Le mostré mi poema a un crítico estupendo... / Y lo leyó seis veces y me dijo... ¡No entiendo!”.

El tono irónico y desencantado de Silva para con las propuestas poéticas del Fin de Siglo alcanza su máximo exponente en la famosa sátira “Sinfonía color de fresa con leche”, publicada por vez primera en *El Herald*, el 10 de abril de 1894, con el pseudónimo de “Benjamín Bibelot Ramírez”. Con todo, y por más que se haya querido ver en este poema una burla de la “Symphonie en blanc majeur” de Gautier, poeta al que, como acabamos de ver, el colombiano tradujo y celebró sin tapujos, no se trata en suma de un ataque contra los parnasianos. Es “A los colibríes decadentes” a quienes Silva dirige sus flechas, a los epígonos y malos imitadores de Rubén Darío que por entonces comenzaban a proliferar en todos los países de lengua española y cuya excesiva ornamentación verbal y confusión conceptual daba las primeras muestras de fosilización:

¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca
y policromos cromos de tonos mil
oye los constelados versos mirrinos,

⁴⁷² Las simetrías entre ambos poemas ya fueron expuestas en la revista *Santafé y Bogotá* (1923-1930), tomo X, en una nota que precedía a la traducción al español de la pieza de Léon Dierx.

escúchame esta historia Rubendariaca,
de la Princesa verde y el paje Abril,
Rubio y sutil...⁴⁷³

3.2.3.6 El premodernismo de Antonio Gómez Restrepo

Antonio Gómez Restrepo (1869-1947) ocupa en el devenir poético de su país un lugar análogo al de ciertos premodernistas españoles como Ricardo Gil o Carlos Fernández Shaw. Hablamos de autores que bebieron a partes iguales de Bécquer, del mejor romanticismo europeo o de los parnasianos menores como Coppée y Sully-Prudhomme, y que supieron asimilar dicha influencia en una obra situada a mitad de camino entre el posromanticismo y el modernismo.

No sería descabellado pensar que un joven Gómez Restrepo hubiese conocido las obras de Gil o de Fernández Shaw durante su estancia en Madrid en 1892, donde ejercía como Secretario de la Embajada de Colombia en España a propósito de los fastos del IV Centenario del Descubrimiento. Aquí comenzó a pergeñar sus primeros versos y tuvo la fortuna de codearse con escritores de la talla de Rubén Darío, Menéndez Pelayo o Salvador Rueda. De vuelta a su país, dio a la imprenta en 1893 su primer poemario, *Ecos perdidos*, obra de principiante en la que se conjugan las imitaciones y traducciones de Leopardi, Lamartine o Víctor Hugo con las del François Coppée de *Les Intimités* (1868). La vertiente más parnasiana del libro la hallamos en algunas piezas como “Viaje a Grecia”, dedicado a José Rivas Groot y cuya grácil y serena nostalgia del pasado helénico enlaza con el propio Rivas de “Ídolos rotos” o “El dios Pan”⁴⁷⁴.

Ya bien entrado el siglo XX, Gómez Restrepo dedicó algunos textos críticos a la figura de José María de Heredia. Así, en octubre de 1915, la revista madrileña *Nuestro tiempo*

⁴⁷³ Apenas unos meses después de publicarse esta broma, el propio Silva se encargará de separar el grano de la paja en un artículo dedicado al “Doctor Rafael Núñez” -28 de septiembre de 1894-: “El Dr. Núñez no ha prestado jamás a la forma el nimio cuidado que, erigido en canon de la Escuela, sirvió de norma a los parnasianos franceses para escribir sus poemas, y que, convertido ya en preocupación e enfermedad, anima las producciones de los decadentes y simbolistas de la última hora...”.

⁴⁷⁴ A propósito de *Ecos perdidos*, un tal Francisco Luis Anón publicó en la madrileña *Revista contemporánea* -nº 92, octubre de 1893- una jugosa reseña en la que deliberaba sobre la naturaleza parnasiana del joven colombiano desde una postura sorprendentemente abierta y equilibrada para su contexto: “Es el Sr. Restrepo un poeta genuinamente parnasiano, pero en la noble acepción de la palabra; entiendo yo poesía parnasiana aquella que encierra en una forma cincelada un sentimiento delicado, pero huyendo de la exageración y la emoción extrema, produciendo el efecto de lo armónico, de lo marmóreo, de lo fundido para la inmortalidad. Si yo quisiera explicar con un ejemplo material este concepto de la poesía parnasiana, yo diría que era algo así como los dioses de la mitología helénica, en cuyas pupilas de mármol el fuego de la pasión se serena, reflejándose plácido y reposado con las dormidas ondas de la mar en calma. El sentimiento late en esta poesía, pero no con el ardor de la pasión desordenada, enloquecida y delirante de la musa romántica...”.

publicaba el resumen de uno de ellos, aparecido originalmente en *Renacimiento*, donde el colombiano no vacilaba en considerar que “con la muerte del cantor de *Los Trofeos* se rompió uno de los pocos lazos que unían a la literatura francesa con la española y americana (...) Heredia era el único de los grandes poetas franceses que conocía a fondo nuestra lengua, nuestra literatura clásica, y que podía citar los nombres de los modernos poetas españoles con conocimiento de causa, y no de la manera vaga e inconsciente con que suelen citarse en Francia a los escritores de ultramontes...”.

A continuación, Gómez Restrepo valoraba positivamente a una Escuela parnasiana “que dio días de verdadera gloria a la literatura francesa”, al tiempo que explicaba de esta guisa el agotamiento del parnasianismo y el nacimiento del simbolismo: “Leyendo *Los Trofeos*, se explica fácilmente que sea la nota más característica y al mismo tiempo última de la escuela parnasiana en Francia. Por ese camino, no se podía llegar a más. Después de un esfuerzo tan grande (...) era natural que viniera una reacción en contra de la poesía plástica y favorable al desarrollo de una poesía vaga y musical”.

Un par de años después, en mayo de 1917, de nuevo se haría eco *Nuestro tiempo* de otro artículo de Gómez Restrepo sobre Heredia, esta vez procedente de *El Marconigrama*. En este caso, se trataba en realidad de una refundición, palabra por palabra, del artículo anterior, con algunas incisos de nuevo cuño en los que el colombiano lamentaba el olvido al que había sido condenado el Parnaso a la altura de 1917: “Pero sean cuales fueren las preferencias del momento, que mañana serán sustituidas por las que despierta alguna inesperada novedad o la renovación de algo que hoy se considera muerto, nadie negará que [el parnasianismo] es glorioso para Francia”.

En contraste con su eximia producción filológica y crítica, la lírica de Antonio Gómez Restrepo se completa apenas con una colección de *Sonetos*, recopilados póstumamente en la edición de sus *Poesías* (1940), y con *El Relicario* (1928). A través de sus noventa sonetos, Gómez Restrepo combina la tradición barroca con la más remilgada lírica de álbum femenino, el filosofismo de Sully-Prudhomme —a quien tanto respetaba, según pudimos constatar en su reseña a las traducciones de Miguel Antonio Caro— con la transposición artística y el paisajismo parnasianos. En muchos casos, sin embargo, sonetos ecfrásticos que pudieran pensarse de raigambre herediana tales “El Greco”, “Las Sibilas de Rafael”, “Beato Angelico”, “La Gioconda”, “A una moneda de Nerón (encontrada en las ruinas de Itálica)”, “Al templo de Neptuno (en Pestum)”, “En el bautisterio de Pisa” o “En el Foro Romano” adolecen de retórica académica y resabio

neoclásico, en la estela de autores tan venerados por Gómez Restrepo como Caro, Juan Valera o Menéndez Pelayo. En fin, los sonetos más acordes con las técnicas parnasianas son aquellos que responden a una finalidad puramente plástica, limitada a plasmar la exuberante belleza de la naturaleza americana: “Am anecer”, “Panorama”, “Ocaso”, “Paisaje”...

Finalmente, *El Relicario*, cuyo título remite a *Le Reliquaire* de Coppée, pone punto y final a la trayectoria poética de Antonio Gómez Restrepo con un retorno a los tonos elegíacos y a esa sentimentalidad doméstica, urbanita, cristiana y de impecable factura que hiciera tan famoso al parnasiano francés. Coppée tenía a sus galas y a su hermana, mientras que el poeta colombiano se sirve aquí de su propia viudez para evocar la felicidad conyugal y los pequeños placeres del matrimonio en un libro completamente trasnochado a la altura de 1928.

3.2.4 Venezuela

3.2.4.1 Jacinto Gutiérrez Coll, primer divulgador del Parnaso en Venezuela

El más representativo poeta del romanticismo venezolano tras Juan Antonio Pérez Bonalde, Jacinto Gutiérrez Coll (1835-1901) merece un lugar destacado en la poesía decimonónica de su país por haber sido el primer anunciador de los parnasianos franceses. Diplomático en París desde 1865, vivió en la capital francesa los años dorados del cenáculo, a cuyos autores se dice que conoció personalmente⁴⁷⁵. En 1888 Gutiérrez Coll regresaba definitivamente a Venezuela, con muchos libros en su maleta y con un conocimiento íntegro de la Escuela parnasiana que pronto comenzó a difundir.

⁴⁷⁵ El primero en destacar los contactos de Gutiérrez Coll con los parnasianos, y en concreto con José María de Heredia, fue Luis Correa: “De esa pléyade juvenil Jacinto Gutiérrez Coll saludó de los primeros como a un maestro a José María de Heredia (...). Es lo cierto que halló, en contacto con Heredia, su camino de Damasco, y que sus nombres quedaron para siempre unidos: triunfador, altivo, sereno el francés; orgulloso, triste y desilusionado el venezolano. Pasados los años Heredia fue su amigo y lo sentó a su mesa...”. “Jacinto Gutiérrez Coll”, *Terra patrum* (1930), pp. 121-122. Por su parte, Domingo Miliani recordaba también los años parisinos del venezolano, coincidentes con la fundación de la Escuela, y su condición de traductor: “Entre 1882 y 1896, la poesía venezolana responde esencialmente a las influencias del parnasismo o —parnasianismo, se dijo en Venezuela—, dentro del cual destacan dos nombres: Gabriel Muñoz y Jacinto Gutiérrez Coll. De los dos, el de mayor relieve e importancia es el segundo: traductor de Heredia y de Prudhomme. Vive en París justamente cuando se inicia la publicación de la revista *El Parnaso*...”. *Vísperas del modernismo en la poesía venezolana*, pág. 2. Si guiendo estas indicaciones, Ricardo Llopesa no dudaba en asegurar que G. Coll “conoció en Francia a los parnasianos”. “Precedentes del modernismo”. *Turia. Revista cultural*. Nº 12, 1989. págs. 15-24. Hasta donde nos ha sido posible documentarnos, no hemos localizado ninguna mención a Gutiérrez Coll en la obra de ninguno de los miembros del *Parnasse*, por lo cual hemos de ceñirnos a la información aportada por los tres críticos citados aquí.

Así, tenemos constancia de que en *La América Ilustrada y Pintoresca* presentó un ensayo dedicado a la figura de Sully-Prudhomme⁴⁷⁶; mientras que sus versiones del propio Sully-Prudhomme, Heredia y Coppée fueron viendo la luz, a partir de 1886, en distintas publicaciones periódicas a lo largo de todo el continente, desde la *Revista Nacional* de Buenos Aires hasta *Letras y Ciencias* de Santo Domingo, pasando por la principal revista de Venezuela, *El cojo ilustrado*.

Pese a todo, nada en su producción lírica revela la asimilación de los poetas del parnasianismo francés, tal como ya nos había adelantado Max Henríquez Ureña⁴⁷⁷. Una mínima consulta de la edición póstuma de sus *Poesías* (1926) deshecha cualquier hipótesis contraria: todos sus versos, fechados entre 1865 y 1900, permanecen dentro de los márgenes del romanticismo y del realismo, muy influenciados por Victor Hugo, por Lamartine, por Camoens, en marcado contraste con las traducciones que allí se integran de los Sully-Prudhomme, Coppée y sobre todo José María de Heredia, a quien Gutiérrez Coll dedicó un soneto laudatorio, quizás lo más cercano al Parnaso de cuanto escribiera este romántico de Venezuela:

Como la veste de tu numen regio
Ninguna vio la rica Babilonia;
En su trono imperial no tuvo Ausonia
De tan glorioso fausto el privilegio.

¿Por ventura te dio su dulce arpegio
la eterna y grande cítara de Jonia,
y es Delos quien tu fama testimonia
y ofrenda lauros a tu ritmo egregio?

¡Cantas, y el éter puro se ilumina!
Con áurea pompa deslumbrante llega
La púrpura, el azul, el sol, la calma...

Y al relucir tu estrofa en paz divina,

⁴⁷⁶ Quiéncenal, *La América Ilustrada y Pintoresca* (1888-1890) fue fundada y dirigida por P. Mar tel Larruscaín. Allí aparecieron, junto al mencionado artículo de G. Coll sobre Sully-Prudhomme, algunas traducciones de Gautier y Leconte de Lisle, si bien su sección de literatura permanecía aún sujeta a los cánones del realismo y del posromanticismo. Se trata en todo caso de la primera revista venezolana que publicó algunos textos parnasianos, pues anteriormente la *Revista Venezolana* que en 1881 fundó y dirigió José Martí durante su estancia en Caracas no publicaba, por norma, traducciones.

⁴⁷⁷ Cf. *Breve historia del modernismo*, pág. 300

Como ante el mármol de la Venus griega,
En muda admiración queda mi alma.

3.2.4.2 El nativismo parnasiano de Gonzalo Picón Febres

Cónsul de Venezuela en París desde 1888, donde leyó de primera mano las obras de los parnasianos, el periodista, filólogo, novelista y poeta Gonzalo Picón Febres (1860-1918) fue uno de los intelectuales más importantes de su país y el primero que asimiló en su obra lírica las enseñanzas de la Escuela. Su ideario, afín al Positivismo, le llevó a pergeñar una poesía descriptiva y detallista, centrada en capturar objetivamente la naturaleza autóctona de Venezuela desde la óptica propia del parnasianismo, de cuyos procedimientos no dudó en valerse. Esta tendencia a pintar la realidad rural y ecológica ha llevado a algunos críticos como Lubio Cardozo a señalar en Picón Febres el padre del “nativismo”, una corriente que condicionará en gran medida todo el desarrollo del modernismo venezolano. *Caléndulas* (1893) inaugura, con sonetos de pulcra forma y plasticidad y cromatismo intensos como “Del natural”, “Acuarela”, “Paisaje” o “El café” este nativismo parnasiano⁴⁷⁸.

Claveles encarnados y amarillos (1895), segundo y último poemario de Picón, continúa la estética y la expresión poética de *Caléndulas*, entre el posromanticismo y un parnasianismo colorista análogo al que por entonces estaba desarrollando en España el malagueño Salvador Rueda, con quien el venezolano mantuvo cierto contacto amistoso y a quien le dedicó el medallón “A Salvador Rueda”. Son indudables los ecos recíprocos en las poesías de uno y otro, y no sería descabellado afirmar que acaso el andaluz tuviera en mente, mientras escribía uno de sus poemas más célebres, “La sandía”, éste que el venezolano ofrenda “A una granada” en sus *Claveles encarnados y amarillos*:

Un clámide es de púrpura esplendente
Y esmeráldicos son tus borceguíes,

⁴⁷⁸ Con gran acierto, Lubio Cardozo ha señalado entre las características fundamentales de la poesía nativista de Picón Febres su vinculación con el *Parnasse*. En concreto, opina de *Caléndulas* que “constituye un libro heterogéneo en sus búsquedas expresivas artísticas, donde con frecuencia hace concesiones a su momento literario prisionero todavía (...) del parnasismo”. “Gonzalo Picón Febres, iniciador del nativismo lírico venezolano”, *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, nº 19, enero-diciembre 2011, pp. 111-118. Anteriormente, el crítico español Julio Cejador, en su nota necrológica “In Memoriam”, publicada en la revista madrileña *Nuevo Mundo* el 28 de febrero de 1919, había apuntado ya los rasgos parnasianos presentes en la obra del poeta recientemente fallecido: “Como poeta es más bien de temperamento épico y objetivo, amigo de describir con todos los colores del iris parnasiano cuanto se refiere a la elegancia, delicada suavidad rítmica, brillantez y sobriedad”.

Y siendo tus joyeles de rubíes,
La corona imperial brilla en tu frente.

Besada por la luz resplandeciente,
De tu soberbia excelsitud te engríes,
Y en la gracia triunfal con que sonríes
Se regocija el sol desde occidente.

Para emular tu roja vestidura,
En su trono de lirios la alborada
Muestra el cendal que envuelve su figura.

Pero a tus pies se inclina avergonzada,
Y humillándola tú con tu hermosura
Revientas en alegre carcajada⁴⁷⁹.

3.2.4.3 Cosmópolis y El cojo ilustrado, baluartes del modernismo

Con la revista *Cosmópolis* (1894-95) se presentaba a las letras de Caracas la primera generación venezolana de idiosincrasia abiertamente modernista. Ideada por tres aspirantes a poeta de apenas veinte años -Pedro Emilio Coll, Pedro César Dominici y Luis Manuel Urbaneja-, y siguiendo el ejemplo de la *Revista de América* de Buenos Aires y de la mexicana *Revista Azul*, listas aquel mismo 1894, *Cosmópolis* tuvo como premisas fundacionales la implantación en Venezuela de la nueva estética que por entonces comenzaba a enseñorearse de toda la literatura continental. A pesar de su corta trayectoria –doce números-, sus páginas reflejan con fidelidad los propósitos de la joven empresa, entre los que destacaba, en palabras de P. E. Coll, “esta blecer contacto con la literatura extranjera”⁴⁸⁰. Y en efecto, *Cosmópolis* dio cabida a lo mejor del modernismo poético, tanto americano como español: Darío, Rueda, Díaz Mirón, Julián del Casal, L. Díaz... En cuanto a las traducciones que publicaba, conviene destacar la ausencia

⁴⁷⁹ Nunca está de más recordar el exquisito soneto de Rueda, incluido en *Fuente de salud* (1906): “Cual si de pronto se entreabiera el día / despidiendo una intensa llamarada, / por el acero fúlgido rasgada / mostró su carne roja la sandía. // Carmín incandescente parecía / la larga y deslumbrante cuchillada, / como boca encendida y desatada / en frescos borbotones de alegría. / Tajada tras tajada, señalando / las fue el hábil cuchillo separando, / vivas a la ilusión como ningunas. // Las separó la mano de repente, / y de improvisó decoró la fuente / un círculo de rojas medias lunas”. Unos años después de la publicación de *Claveles encarnados y amarillos*, Salvador Rueda daría a la imprenta un volumen de título similar, *El clavel murciano* (1902).

⁴⁸⁰ Cf. *Cosmópolis*, año II, nº 10, mayo de 1895, en Carmen C. de Mayz, *Índice de la revista Cosmópolis (1894-95)*, pág. 6.

absoluta de la corriente decadente-simbolista, si bien del romanticismo –Heine, Hugo...- y del Parnaso –Baudelaire, C. Mendès- aparecieron algunos textos.

La revista de mayor relevancia en la Venezuela finisecular, y una de las más divulgadas en todo el contexto hispánico, responde al extraño nombre de *El Cojo Ilustrado* (1892-1915)⁴⁸¹. Su insólita longevidad y los cambios en el criterio editorial explican el sincretismo de sus pautas en lo referente tanto a ideología como a estética literaria. Dirigida hasta 1894 por Manuel Revenga, vivió una primera etapa que pudiera llamarse *continuista*, regida en lo poético por el magisterio de los Pérez Bonalde o Campoamor. Sin embargo, es a partir de 1895, toda vez que se hace cargo de su dirección J. M. Herrera Irigoyen, cuando *El cojo ilustrado* comienza a virar su rumbo hacia las novedosas propuestas literarias del modernismo. *Cosmópolis* había desaparecido ese mismo año, y sus jóvenes directores fueron inmediatamente acogidos fraternalmente por Herrera Irigoyen en la redacción. Y aunque su eclecticismo pervivió hasta el último número, con la llegada de P. E. Coll se privilegió la presencia continuada de Rubén Darío y de todo el modernismo hispánico en sus páginas.

Por lo que respecta a la traducción de poesía extranjera, *El cojo ilustrado* acogió todas las tendencias, desde el romanticismo al simbolismo, si bien merece destacarse la inmensa y abrumadora atención que allí merecieron los poetas del *Parnasse contemporain*, a quienes no sólo se tradujo, sino que también fueron estudiados y analizados detalladamente en ensayos y artículos monográficos. Pese a las ausencias de Banville y de Léon Dierx, apenas citado en una crónica, “En París”, sobre el “Príncipe de los poetas”, todos y cada uno de los poetas importantes del Parnaso cuentan en *El cojo ilustrado* con un grueso índice de bibliografía activa y pasiva: sólo Catulle Mendès fue traducido nada menos que en veintisiete ocasiones y abordado en siete ensayos, entre ellos un obituario de Rubén Darío –“Catulle Mendès” (1909)- y dos notas de E. Gómez Carrillo, “La vida parisiense. La pantomima” (1897) y “El poeta de París. Catulle Mendès” (1902).

A Mendès le seguían muy de cerca Heredia -cuya biografía y retrato se publicaron ya en 1895-; Coppée –su “Retrato” se reprodujo en 1897 y 1908, acompañado de notas como “La vida parisiense. Una visita a François Coppée” de E. Gómez Carrillo (1896)-; Baudelaire, Armand Silvestre –también se publicó la nota de Gómez Carrillo “Una

⁴⁸¹ Para una explicación del mismo, cf. Moser, G. M. y Wodbridge, H. C. *Rubén Darío y El Cojo Ilustrado*, p. 8 y ss; y Korn, G., *Obra y gracia de El Cojo Ilustrado*, p. 35 y ss.

visita a Armando Silvestre” (1897) y la fotografía del poeta (1901)-, Leconte de Lisle, Gautier, Sully-Prudhomme e incluso Anatole France en su perfil lírico y el marginado Albert Glatigny, a quien se le dedicó una “Crónica literaria”⁴⁸².

Si hablamos de crónica y de *El cojo ilustrado*, debemos hacer mención obligatoria a Miguel Eduardo Pardo (1868-1905), cuyas columnas fijas en la revista informaban sobre el día a día en París y en Madrid. El estilo jovial y desenfadado de sus textos, parejo al de su íntimo amigo Luis Bonafoux, con quien compartió venturas y desventuras en las capitales europeas, le granjeó fama y pecunia, si bien el verdadero éxito literario le llegaría gracias a una novela satírica de corte naturalista, *Todo un pueblo* (1899). Antes se había estrenado con un conjunto de versos imitados de Núñez de Arce, *Ecos de la lucha* (1887).

Desde París, Pardo enviaba a las más prestigiosas publicaciones periódicas de América y de España sus singulares apuntes sobre la vida literaria de la Capital, recogidos más tarde en volúmenes como *Al trote: siluetas, croquis, rasgos, artículos literarios y descripciones instantáneas de París y Madrid* (1894). Allí podemos contemplar varias de estas instantáneas y postales en un capítulo, “Curiosidades literarias”, donde el venezolano resalta lo más pintoresco y escabroso del ambiente, en una suerte de prensa rosa de la poesía finisecular. Sobre Catulle Mendès, por ejemplo, Pardo escribía cosas como lo que sigue: “Catulle Mendès, el interesante cuentista, el de *La Première Maîtresse*, tiene entre sus muchas glorias las siguientes: haber sido el más constante en las tertulias de Víctor Hugo y haberse casado con una hija de Teófilo Gautier, divorciándose luego, para unirse maritalmente con una actriz muy hermosa. La mujer legítima es una mujer de mucho talento: una artista en toda la acepción de la palabra; y la querida goza, aparte de su justificada fama de buena hembra, de mucho ingenio. Por eso Catulle Mendès, que se paga de hombre de *esprit*, cuando escribe algo delicado y primoroso dice que se lo inspiró la muestra de su mujer, y si le resulta lleno de voluptuosidades asegura que le sopló la muestra de la querida”. Más comedido, por otro lado, se mostró al abordar la vejez de Leconte de Lisle, al que le quedaban por entonces pocas semanas de vida: “Leconte de Lisle, el poeta olímpico, se ha despojado de la lira como un conquistador de su espada, después de haberse hecho descalzar las espuelas por los hijos de Apolo. Goza de una triste fama de orgulloso porque se retira, porque no

⁴⁸² Publicada en el n° 342 del 15 de marzo de 1906, se trataba de la traducción, a cargo de Jesús Semprum, de un artículo que Pierre Berton había dado a *La Revue* y en el cual rememoraba algunos aspectos biográficos del poeta de *Les Flèches d’or*.

anda en lío con el pandillaje; pero el recogimiento de Lisle tiene algo de solemnidad”⁴⁸³.

3.2.4.4 Poetas vinculados a *Cosmópolis* y *El cojo ilustrado*: Gabriel Muñoz y Andrés Mata

Poeta hoy olvidado, Gabriel E. Muñoz (1864-1908) apenas publicó más que una treintena de composiciones, la mayoría en las páginas de *El cojo ilustrado* y en la revista que fundara junto al precitado Miguel Eduardo Pardo, *La Fraternidad Literaria*. Sus versos juveniles, agrupados bajo el título de *Hojas amarillas*, imitaban los de Bécquer y Campoamor y nunca llegaron a editarse en volumen. En cuanto a la obra de madurez de Muñoz, tan sólo sería reunida póstumamente en el opúsculo *Helénicas* (1929). El cuidado de la forma y la inspiración helenística de muchas de sus piezas como “Himno de las bacantes” o “La muerte de Pan”, donde Muñoz desarrolla el motivo de la caída de los dioses paganos y la añoranza de la cultura clásica, denotan una clara filiación con los cánones de la Escuela parnasiana, y en concreto, con los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle.

La figura de Gabriel E. Muñoz no ha merecido más que algunas notas breves y contradictorias en los libros dedicados al modernismo hispánico. Así, autores como José Ramón Medina ven en él a “una de las grandes figuras parnasianas de Venezuela”⁴⁸⁴, mientras que otros como Max Henríquez Ureña han negado rotundamente cualquier reflejo del parnasianismo francés en la obra de este poeta⁴⁸⁵. En nuestra opinión, ha sido Luis Correa el crítico que con mayor profundidad ha sondeado la poesía de Muñoz. Para Correa, el *Parnasse* llegó a Venezuela a través de revistas como *Cosmópolis* y *El cojo ilustrado*, pues los esfuerzos individuales de Gutiérrez Coll no tuvieron continuidad entre los poetas posteriores de aquí el país: “El parnasianismo francés de Gautier y de Leconte de Lisle se infiltraba gota a gota en el ambiente cultural de la América hispana. Un venezolano, Jacinto Gutiérrez Coll, se había convertido en hierofante de su culto, pero sus compatriotas apenas podían oírlo en el destierro”. Desde este punto de vista, el parnasianismo de Gabriel Muñoz nada debe a los primeros esfuerzos de Gutiérrez Coll, sino que proviene directamente de la lectura e imitación de los poetas franceses traducidos en las revistas de la época y de aquellos modernistas hispanoamericanos que

⁴⁸³ Las notas de Pardo sobre Mendès y Leconte de Lisle habían visto la luz, “en primicia”, en la *Revista de América* que Rubén Darío y Jaimes Freyre dirigían en Buenos Aires, nº 2, 5 de septiembre de 1894.

⁴⁸⁴ “Prólogo” a la *Obra completa* de José Antonio Ramos Sucre, Biblioteca Ayacucho, pág. XL.

⁴⁸⁵ *Breve Historia del modernismo*, pág. 300.

a su vez habían asimilado las enseñanzas de la Escuela: Gutiérrez Nájera –“cincelaba copas etruscas para beber en ellas”-, Julián del Casal – “soñaba con la bañera de alabastro de Petronio”- y por encima de todos, Rubén Darío. A través de Gabriel Muñoz señala Correa la primera adaptación del parnasianismo en la lírica venezolana, pronto reanudada por otros poetas como Andrés Mata, en cuyas *Pentélicas* “no sería difícil hallar el polvo, dorado y caliente, de algunas de las *Helénicas*” de Muñoz⁴⁸⁶.

Andrés A. Mata (1870-1931) fue sin duda uno de los poetas más importantes y de mayor renombre en el modernismo venezolano. Sus primeros versos, publicados todos en *Cosmópolis*, en *El cojo ilustrado* y en la mexicana *Revista azul*, presentan ya ese aire parnasiano que habrá de caracterizar el volumen en el que fueron definitivamente agrupados bajo el título de *Pentélicas* (1896). La obra, en la que pueden señalarse aún ciertos resabios del romanticismo más exaltado y declamatorio, recoge la influencia de las *Helénicas* de Muñoz en algunas invocaciones al arte escultórico de Praxíteles y Fidias, si bien es el modelo de los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle el que Mata privilegia en la mayor parte de sus composiciones, centradas en la descripción detallada de la naturaleza salvaje y en la lucha animal por la supervivencia. “Mediodía”, o esta “Pentélica” que da inicio a la serie no parecen sino calcos de algunas estrofas del maestro francés:

Abajo: sangre corrompida, cieno,
 Atmósfera preñada de veneno,
 Montón de horrruras que la senda obstruye;
 Y arriba: alturas donde el viento brama,
 El sol su regia claridad derrama
 Y entre peñascos el torrento fluye.

Mientras en la revuelta podredumbre
 El tigre ruge, y al rugir husmea,
 El águila caudal sobre la cumbre
 Del vigor de sus remos alardea.

Jamás el huésped del jaral pretenda
 Al águila vencer en la contienda
 Y de la cumbre hacerse soberano;

⁴⁸⁶ Cf. Correa, Luis. “Gabriel E. Muñoz: Un poeta alejandrino”, *Terra patrum*, pp. 141-158.

Que, suspendido por el cuello hirsuto,
Bañado en sangre el indomable bruto,
Desde la altura rondará al pantano!

Las *Pentélicas* de Mata gozaron del favor de la crítica de su tiempo. En la *Revista azul*, el colombiano José María Vargas Vila publicó una reseña, “La poesía latino-americana. *Pentélicas*” -5 de julio de 1896- en la cual no dudaba en afirmar que su compañero venezolano, mezcla de “indígena” y “griego”, no era poeta decadente ni mucho menos parnasiano: “Parnasiano? No. Tam poco. Ni los *Bousignots* de 1830; ni los *Impasibles* de 1865, que fueron como antecesores de los *Parnasianos* de Leconte de Lisle, puede decirse que hayan impreso su huella en el talento original de Mata. En la literatura de su patria no tiene antecesores”. Sin embargo, y a despecho de la supuesta originalidad del autor de *Pentélicas*, a continuación el propio Vargas Vila señalaba entre sus principales antecesores nada menos que a Leconte de Lisle: en los versos de Mata se hallaba “igual fenómeno que en Leconte de Lisle, cuya musa criolla, nacida a la riba de los pantanos de la isla Borbón, mariposa gigantesca crecida entre las lianas de la selva impenetrable, emprendió el vuelo un día y fue a posarse directamente en los frisos del Partenón y enamorada de la eternal belleza no volvió a desprender de allí sus alas luminosas”.

Fueron precisamente aquellos rasgos más acordes con la poética parnasiana los que José Enrique Rodó subrayó también en su reseña “Un poeta de Caracas”: “Firme y severa en los lineamientos, no descompuestos nunca por la crispatura nerviosa de la emoción, (...) la forma poética, en este Simónides de una joven democracia, armoniza cumplidamente con la austeridad viril del contenido. Noble y sonora siempre (...) reviste, con frecuencia también, la majestuosa amplitud del verso clásico: unas veces, remediando en el verso las líneas puras de un mármol cincelado por Ictinius...”⁴⁸⁷.

Tras el triunfo de las *Pentélicas*, la poesía de Andrés Mata parece apagarse definitivamente. En 1898, el folleto *Idilio trágico*, compilación de 24 poemas elegíacos, fue premiado en un certamen promovido por *El cojo ilustrado*, aunque apenas trascendió de ahí. Y hasta su muerte en 1931, Mata no volvería ya a publicar poemario alguno. Las póstumas *Arias sentimentales y otros poemas* (1942) recogen finalmente toda su poesía inédita, marcadas por un retorno al más trasnochado romanticismo.

⁴⁸⁷ *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, nº 53, Montevideo, 10 de agosto de 1897.

3.2.5 Perú

3.2.5.1 Manuel González Prada y la primera recepción contra el romanticismo en Perú

Prestigioso ideólogo anarquista, ensayista, periodista y en suma una de las figuras de mayor calibre en la intelectualidad del Perú durante la época finisecular, Manuel González Prada (1844-1918) pertenece a ese grupo de precursores del modernismo que, al tanto de las novedades francesas, reaccionaron contra la literatura oficial romántica y costumbrista desde fecha temprana y con plena conciencia de su labor. Su poesía, sobria en lo emocional y elegante y cuidada en su aspecto formal, mantiene algunas constantes que la crítica no ha dudado en calificar a menudo de parnasianas⁴⁸⁸.

No cabe duda de que Manuel González Prada, en sus facetas de crítico literario y traductor, fue quien en Perú puso la primera piedra para la recepción Parnaso. Desde temprano, en 1871, ya leía a Théophile Gautier, según confesara su amigo Paulino Fuentes Castro: “Los días sábados íbamos a San Martín (...), leíamos los *Viajes de Anarcasis*, la novela *Avatar* de Teófilo Gautier, cuyo argumento está fundado en la trasmigración de las almas...”.⁴⁸⁹ A través de las páginas de *La Revista Social* (1885-1888), órgano del “Círculo Literario”, y de *El Perú Ilustrado* (1890-1897), dio a conocer algunas versiones de poetas europeos –Schiller, Heine, alguna pieza de Gautier⁴⁹⁰– y varios ensayos literarios donde asoman los nombres de los poetas parnasianos. Así, en 1885, en un artículo dedicado a “Victor Hugo”, González Prada citaba en un par de ocasiones la *Histoire du Romantisme* de Gautier a propósito de la famosa “batalla de Hernani”.⁴⁹¹ De nuevo el autor de los *Émaux et camées* saldría a la

⁴⁸⁸ El mismo año de su muerte, su compatriota Manuel Beltroy Vera lo juzgaba ya “un clásico puro, un perfecto parnasiano”, autor de una poesía “cuya tersura y limpidez corresponde a la orientación netamente parnasiana de su contenido poético”. Cf. “González Prada el versificador”, *Mercurio Peruano*, Año I, Vol. 1, 1918. Más tarde, Federico de Onís volvería a incidir en el trabajo formal de su poesía y en su filiación con el Parnaso: “Sus pequeñas poesías (...) son joyitas pulidas que bajo una tersa superficie parnasiana y clásica encierran un sentimiento romántico...”. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, pág. 3. Siguiendo a Beltroy Vera, otro crítico peruano, José Carlos Mariátegui, persistía en considerar al maestro un “parnasiano”, “helenista”, “marmóreo” y “pagano”, aquél que abrió por vez primera la literatura del Perú a la influencia de las modernas literaturas europeas. Cf. “Apéndice crítico a la obra de González Prada”, en Blanco Fombona, R. *Crítica de la obra de González Prada*, 1966, pág. 78.

⁴⁸⁹ Recogido por Isabelle Tauzin-Castellanos en Manuel González Prada, *Ensayos*, pág. XVII.

⁴⁹⁰ En concreto, se trata de los poemas “Las mariposas” y “La nube”, cuya versión recoge E. Díez-Canedo en *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* (1945).

⁴⁹¹ A no ser que se especifique lo contrario, éste y el resto de ensayos de González Prada fueron recogidos más tarde en el tomo de *Páginas libres* (Madrid, 1915).

palestra en una “Conferencia en el Ateneo de Lima” de 1886, en este caso para cotejarlo con G. A. Bécquer, quien tenía “la ternura de Lamartine y recuerda la forma escultural y pictórica de Théophile Gautier”. Todavía en esa misma conferencia, el nombre de Baudelaire sería pronunciado por vez primera en la literatura peruana.

Mayor contribución en esta línea aportaba su reseña a “Los fragmentos de Luzbel” de Núñez de Arce (1886). Se trata del primer texto donde González Prada refiere y justifica algunos elementos de la poética parnasiana, entre ellos la transposición artística: “Lo que debemos exigir al poeta, cuando invada el terreno de las Artes plásticas, es que haga lo posible por manifestarse pintor si pinta, escultor si esculpe y arquitecto si construye”. Y para ajustar e ilustrar sus consideraciones, no duda en transcribir algunas estrofas de los *Émaux et camées* de Gautier, de “La Femme adultère” - *Contes épiques*- de Catulle Mendès, o de “La Tristesse du diable” – *Poèmes barbares*- de Leconte de Lisle, pasajes todos donde “el poeta rivaliza también con el escultor”. Nada de ello, en opinión de González Prada, enseñan realmente los versos de Núñez de Arce, un cúmulo de ripios y de “inexactitudes y errores científicos” que habrían sonrojado al Louis Ménard de *Le Polythéisme hellénique* (1863), obra a la que también alude de paso.

Como podemos observar, a la altura de 1886 González Prada se muestra un buen conocedor del *Parnasse contemporain* y de la literatura europea en general, superior en todos los sentidos a la coetánea española. Su célebre “Discurso en el Teatro Olimpo” (1888) significó casi un primer manifiesto modernista en el Perú, en gran medida por su reivindicación de los modelos europeos frente a la caduca literatura española del XIX. Tras alentar a la juventud peruana a combatir el casticismo peninsular con las armas del cosmopolitismo, el propio González Prada tomó rumbo a París en 1891, una estancia que se prolongó durante siete años y que le sirvió para tomar contacto directo con varios de los autores a los que anteriormente había glosado, entre ellos el propio Louis Ménard, a cuyas clases asistió en el Colegio de Francia.

Paralelamente a su obra ensayística, González Prada fue pergeñando una poesía en la que en efecto pueden constatarse las huellas de sus lecturas parnasianas. En vida, el peruano apenas publicó dos poemarios de muy tardía edición, *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911), a los que deben sumarse sus anónimos versos anticlericales - *Presbiterianas* (1909)- y otras composiciones de circunstancias -*Grafitos* (1917)-.

Ciñéndonos a la fecha de su escritura, *Minúsculas* presenta los primeros esbozos de la renovación formal y espiritual que habría de caracterizar en seguida a la lírica del

modernismo. “Por la rosa”, composición que abre el poemario, presenta ya el motivo de la frustración del artista moderno en una sociedad utilitaria, burguesa: “Qué adelanto si el poeta / cambiara liras y musas / por azadón y piqueta. // Si sois brutal mayoría, / ¿qué haremos hoy los amantes / de la hermosa poesía?”. En esta misma dirección cabe apuntar “Romance”, una defensa de la imposibilidad del poeta en la que resuenan los ecos del célebre “Les Montreurs” de Leconte de Lisle: “No arrastres, oh poeta, / la púrpura de tu alma / en el lodo y las miserias / de las calles y las plazas: // No destuñes tu noble corazón de pasto / al pico de los buitres y los grajos...”.

Pero sin duda lo más destacable del libro radica en sus novedades en el aspecto métrico. Más allá de algunos ensayos en los que se llega incluso a prescindir de la rima -“Ritmo sin rima” o “Ritmo soñado (reproducción bárbara del metro alkmánico)”-, es el empleo de algunas formas fijas de índole antigua y extranjera como la balada, el rondel, el pantoum o el triolet aquello que acaso podría delatar mejor al lector de algunos parnasianos como Théodore de Banville. Si en *Les Cariatides* (1842) podemos leer varios rondeles y triolets, *Odes funambulesques* (1857) supuso la recuperación y consagración definitiva del rondel, el triolet, el “pantoum” o la balada en la moderna lírica francesa⁴⁹². Los ensayos de González Prada, publicados entre 1871 y 1886 en diarios y revistas de Lima, apuntan directamente al patrón versal de Banville y de sus continuadores parnasianos: el propio poeta cierra la obra con una nota aclaratoria referente al verso empleado en *Miniaturas*, “bien torneado, (...) como en nuestro día lo han hecho Théodore de Banville, Catulle Mendès y Maurice Rollinat...”.

En el libro de González Prada, la gracia y la *frivolité* de un Banville o un Mendès se ven a menudo reemplazadas por la sentimentalidad becqueriana o por la reflexión filosófica de tono didáctico y retórica posromántica, si bien ello no quita que algunos rondeles como “Los dioses griegos, yerta la pupila” recuperen ciertos motivos puramente parnasianos como el de la nostalgia del paganismo helénico:

Los Dioses griegos, yerta la pupila,
Sin pena o rabia, duelo ni desmayo,
Huyen del Éter y en gloriosa fila,
Con actitud impávida y tranquila,
Heridos caen al tronar del rayo.

⁴⁹² La edición de 1873 de las *Odes funambulesques* contaba incluso con un “Commentaire” final de Banville donde teorizaba extensamente sobre todas estas formas de versificación, a las que ya había hecho referencia pasajera en su *Petit traité de poésie française* (1872).

Vencidos hoy, sin fieles y sin culto,
No tienen aras, oblación ni ruegos,
Mas sí la torpe mofa y el insulto,
Los Dioses griegos.

Oh Paganismo, el Partenón blanquea
En la Salem del arte y de la idea.
Sordos, oíd la dórica armonía;
Abrid los ojos, corazones ciegos:
Ved cómo arrojan néctar y ambrosía
Los Dioses griegos.

Por otra parte, no faltan tampoco en *Miniaturas* algunos poemas explícitos a parnasianos como Gautier, de quien González Prada traduce “Las mariposas” –un “Pantoum” de *La Comédie de la Mort*-, y cuya “Méditation” – *Poésies* (1830)- parafrasea en “Espensserina” copiando uno de sus versos más recitados: “La rose vit une heure et le cipres cent ans”...

Exóticas (1911), conjunto de poemas escritos durante la última década del siglo XIX, retoma algunos de los rasgos parnasianos que acabamos de apuntar, fundamentalmente la evocación del paganismo y del canon de belleza clásico y escultural de la Antigua Grecia –“Prelusión”, “Es la diosa de las diosas”, “Desnudeces”, “En el museo”, “Musa helénica”...-. A ello debe sumarse la inclusión de alguna “villanela” amoratoria de tono banvillesco, una leyenda –“Gunnar”- digna de los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, una paráfrasis de “Tout entière” de Baudelaire –“En un país extraño”- y la traducción de varios “Cuartetos persas” tomados de *Les Quatrains de Al-Ghazali* de Henry Cazalis. Tal como sucedía en *Miniaturas*, *Exóticas* concluye con una serie de notas centradas en la teoría métrica, aunque en este caso González Prada no se muestra tan partidario de Banville como una década atrás: al dogma “la rima es la única armonía del verso” del poeta de *Odes funambulesques* opone el peruano el suyo propio, el del ritmo como verdadero eje de la poesía.

Finalmente, *Grafitos* (1917) compila toda su poesía satírica, epigramática, caricaturesca, si bien se dan cita allí, en la sección “Hombres y libros”, una serie de homenajes a los poetas de Francia, escritos por González Prada durante sus años parisinos, entre 1891 y 1897. Aguda crítica literaria en verso, el peruano no ahorra puyas ni elogios para con los poetas más célebres del Fin de Siglo, dejándonos su más sincera percepción de

varios de los nombres fundamentales en la génesis del modernismo. Entre las puyas, podemos subrayar las que lanza a Verlaine, cuyas obras aúnan “el cantar de la sirena / con el gruñir del gorrino”. En cuanto a los elogios, van casi todos dedicados a los poetas del *Parnasse contemporain*; el primero de ellos, para Baudelaire: “En la extraña poesía / de su cerebro macabro / ¡Qué florescencia de ritmos! / ¡Qué precisión de vocablos! / Se revuelca en la carroña / y se sumerge en el fango / más surge oliendo a mirra / Con una perla en la mano”. Le sigue a continuación esta ofrenda compuesta al pie de la tumba de Gautier: “Veme al pie de tu sepulcro, / oh maestro del decir, / repitiendo con Ovidio / *Ego sum barbarus hic*. / No te ofrezco yo las flores / de un efímero jardín; / sólo lo murmuro tus versos, / condoliéndome de ti. / ¡Pobre Theo, condenado / a envejecer y morir, / embalsamando con néctar / el imbécil folletín!”.

Y por último, para uno de sus poetas predilectos, el maestro Leconte de Lisle, esta sentida y grave oración fúnebre, escrita, como aquel “Romance” de *Miniaturas*, a la luz de “Les Montreurs”:

Tú no fuiste, oh magnífico poeta,
El fante sensible ni el histrión
Que a los profanos ojos de las turbas
Rasga el místico velo de su amor.
No hubo en ti degradante lloriqueo
Ni epiléptica, horrible contorsión,
Cuando en mortal abrazo la Quimera
Tus palpitantes fibras desgarró.
Tu verso mana plácido y solemne,
Que tú guardabas, como antiguo dios,
La olímpica apostura en el combate,
La regia dignidad en el dolor⁴⁹³.

3.2.5.2 Un peruano en el *Parnasse* francés: Nicanor della Rocca de Vergalo

No son demasiados los datos de que disponemos acerca de Antonio Nicanor della Rocca de Vergalo (1848-1919), peculiar poeta de expresión francesa y origen peruano. Nacido en Lima, hijo de un noble genovés, viajó durante su infancia a París, en 1856, para estudiar en un Liceo. En 1864 regresó a Lima, donde permanecerá hasta septiembre de

⁴⁹³ La vida del poeta, Adriana González de Prada, recordaba en su biografía cómo en 1894, cuando vivían en París, el autor de *Miniaturas* había acudido solemnemente al sepelio de Leconte de Lisle, “uno de los poetas preferidos de Manuel”. Cf. *Mi Manuel*, Ed. Cultura Antártica, Lima (1947), pág. 455.

1872, año en que retorna a la capital gala para instalarse definitivamente con un cargo diplomático.

Todavía en Lima dio a la imprenta sus primeros dos libros, ambos publicados en 1871: *La Mort d'Atahualpa*, tragedia histórica fechada en 1864, y *Les Méridionales. Poesies péruviennes* –escritas entre 1864 y 1871-. Los ecos de Víctor Hugo resuenan con fuerza tanto en la tragedia como en *Les Meridionales*, una obra desigual en la que alternan las influencias y homenajes al romanticismo francés – *Les Orientales*, Lamartine, Musset...- y al español –Espronceda y su “Canto a Teresa”-. En el prefacio “Au lecteur”, el poeta justifica así su inclinación por la lengua francesa: “On s’est demandé pourquoi, étant né à Lima, j’écris dans une langue qui n’est pas la mienne. Je répondrai simplement au lecteur que j’ai fait une partie de mes études à Paris, et que je possède mieux le français que l’espagnol, ma langue natale”.

Como decíamos, en 1873 regresará a París, pero la supresión de su empleo en la Embajada le condenará a una errática vida de bohemio hasta su muerte, acaecida en 1919 en París o en Orán, según las diferentes versiones de sus biógrafos⁴⁹⁴. Sea como fuere, Nicanor della Rocca tuvo tiempo de frecuentar en París a los poetas más célebres de su tiempo, parnasianos y simbolistas, y aunque sus versos, escritos en un francés impecable, le procuraron cierta fama, fue principalmente por sus innovadoras teorías en el campo de la métrica que su nombre será recordado.

En 1877 publica *Feuilles du Coeur*, obra de transición entre el romanticismo y el parnasianismo dedicada a Théodore de Banville. El tono confesional alterna en estas páginas con el más puro formalismo, en un esfuerzo constante del poeta por dominar una lengua que no era la nativa justo en aquellos días del Parnaso cuando el prestigio de un verso se medía fundamentalmente por su primor expresivo. A raíz de esta obra, el nombre de Nicanor della Rocca comenzó a sonar en los altos círculos literarios de París, y pronto sería acogido amigablemente por autores como el propio Banville y Soulayr, quienes le abrirán las puertas de revistas como *L’Amérique*, *La Revue Moderne*, o la *Revue des poètes et des auteurs dramatiques*⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ Cf. Soto, R. y Van Roosbroeck, G. L. *Un olvidado precursor del modernismo francés: Della Rocca de Vergalo*. Institut des Études Françaises. Columbia University. Nueva York, 1928

⁴⁹⁵ En la *Revue des poètes et des auteurs dramatiques* vio la luz una de las escasas reseñas a *Feuilles du Coeur* que hemos podido localizar. Su firmante, Paul Bilhaud, señalaba algunos errores menores, propios “d’un étranger”, a la vez que destaca algunas composiciones por su plasticidad parnasiana: “Parmi les pièces que nous avons surtout remarquées nous citerons: “Le sacrifice”, “A la paresseuse”, “La gitana”, “Ballade” et “La Nympe Palestrina”, dont M. Della Rocca, par une description minutieuse et fouillée, a

El último poemario de della Rocca, *Le livre des Incas* (1879), profundiza en los rasgos parnasianos esbozados en *Feuilles du Coeur*. Editado nada menos que por A. Le merre, el libro se estructura en cuatro partes de diferente naturaleza: “Les grandes misères”, dirigida “Au cher poète Sully-Prudhomme”, retom a los tonos confesionales del romanticismo, mientras que “Les Révolutionnaires et les chaneons de l’exil” mezcla una serie de “Yaravís”, piezas escritas en español, con imprecaciones épicas dedicadas a Léon Dierx. La tercera sección, “Les Estivales”, sin duda la más cercana a la ortodoxia de la Escuela, se abre con una profesión de fe, “Aux jeunes poètes”, en contra de la efusividad sentimental del romanticismo:

Éclatantes beautés, honneur des fiers banquets
Où l'humble s'initie, inhabile, au mystère,
Rentrez dans vos boudoirs odorants et coquets.

J'ai condamné mon cœur expansif à se taire,
Et rien ne pourra plus l'émouvoir désormais,
Ni ravir, ni peupler mon rêve solitaire...

Se suceden después algunos madrigales galantes dedicados a Arm and Silvestre, varios “poèmes barbares” sobre la Conquista del Perú y una serie de composiciones inspiradas en la filosofía de Sully-Prudhomme y en el realismo de Coppée. Finalmente, *Le livre des Incas* concluye con “Les dernières rhapsodies”, una suerte de diario sentimental entrecruzado con experimentos formales y homenajes a los amigos y tutores: Coppée, José María de Heredia, Catulle Mendès y Théodore de Banville⁴⁹⁶.

Pronto, sin embargo, iniciará della Rocca una particular cruzada contra los dogmas parnasianos y por ende contra la clásica versificación francesa con la publicación de *La poétique nouvelle* (1880). Consiste esta obra en un tratado supuestamente revolucionario en el que el peruano hace un llamamiento a toda la juventud lírica de Francia para que le secunde en su propuesta de una revisión de la métrica, la prosodia e

fair un joli portrait à la pluma, il est vrai, mais une pluma poétique et qui remplace bien le pinceau”. “Bibliographie”, *Revue des poètes et des auteurs dramatiques*, 6 année, n° 24, 15 de diciembre de 1877, pág. 64.

⁴⁹⁶ De nuevo la *Revue des poètes et des auteurs dramatiques* se encargó de reseñar el libro de Nicanor della Rocca. En esta ocasión firmaba J. Dupain, quien no dudó en sentenciar que *Le livre des Incas*, proviniendo de un autor extranjero, “n’est pas une oeuvre vulgaire”, pese a algunas de las libertades que éste se había tomado en el campo de la versificación. Cf. “Bibliographie”, *Revue des poètes et des auteurs dramatiques*, année 8, 1879, pág. 222.

incluso la ortografía tradicionales. Dicha revisión habría de cimentarse en lo que él mismo definía, de forma harto imprecisa, como una “poésie spirituelle”, poco más que una serie de sugerencias insustanciales. En primer lugar, preconizaba la sustitución del verso alejandrino por una estrofa que llevaba su nombre, la estrofa “Négarine”, que el poeta pretendía “des vers libres” y que no eran tales, si no una simple distinción en la disposición tipográfica de las estrofas mediante la cual se alternaban versos de nueve y once o más sílabas divididos por una cesura móvil, llamada, también en su honor, “Négaliennne”. Otras propuestas, algunas risibles, basábanse en la supresión de la pronunciación de la *e* muda final –“l’ *e* muet final ne se prononçant jamais”-, la legitimación del hiato o la eliminación de la mayúscula al principio del verso.

Que fuera un extranjero quien pretendiese llevar a cabo una reforma de la poética francesa no sentó nada bien en los círculos literarios más conservadores de París, y sería atacado duramente por ello, condenado al ostracismo y finalmente al silencio editorial justo cuando estaba por vislumbrar uno de los primeros caminos hacia el versolibrismo. Su caída en desgracia, tanto intelectual como económica, precipitó un declive personal y mental que no hizo más que agravarse hasta el final de sus días. Varios amigos solicitaron entonces al Congreso Peruano una pensión para el poeta, que no obtuvo respuesta alguna. Firmaron dicha solicitud nada menos que Banville, Heredia, Leconte de Lisle, Catulle Mèndes, Sully-Prudhomme, Mallarmé, Coppée, el editor Lemierre y hasta el mismísimo Victor Hugo...

El rastro del poeta se pierde desde entonces por las Canarias (1896), Egipto (1905) y finalmente Argelia. Corre por París, en varias ocasiones, la noticia falsa de su muerte, lo cual provocaría una airada reivindicación de su figura nada menos que por parte de J. Moréas. Hasta que en diciembre de 1919, el parte diario del hospital de Orán certifica el fallecimiento de un comandante “N. A. de Vergalo”.

Nicanor della Rocca de Vergalo, ignorado todavía por los manuales de literatura, fue prácticamente un desconocido de los poetas de Perú y del resto de América hasta bien entrado el siglo XX. De entre los escasos juicios que su figura ha merecido, hay que rescatar las palabras que Catulle Mèndes le ofreció en su *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* (1903). Allí, el parnasiano recordaba la bohemia andrajosa que el poeta peruano arrastraba por el París del 80, afirmando no saber si en aquel 1903 pudiera estar vivo o muerto. En cuanto a su pretendida revolución poética, Mèndes la juzgaba con aire burlón, de escéptico, condescendiente, aunque sin

menospreciarla del todo en vista del vers olibrismo que arrasaría después con la versificación tradicional⁴⁹⁷.

Respecto al modernismo hispánico, el único que citó a nuestro autor fue otro poeta de expresión francesa, el cubano Augusto de Armas (1869-1893). En una triste conversación con Enrique Gómez Carrillo poco antes de su muerte, Armas defendía que della Rocca fue, “antes que nadie, el inventor, el fundador del Simbolismo”, el primero que “decidió sublevarse contra la retórica y variar el régimen de la poesía parnasiana que entonces reinaba...”. Y si no triunfó fue exclusivamente por su origen hispano: “Todos, de acuerdo, hicieron la conspiración del silencio alrededor de su nombre. No bastaba despojarlo de sus tesoros de novedad. Era preciso matarlo, enterrarlo. ¡Qué diablo, un extranjero, más aún, un rastacero que venía de las lejanas Américas, no podía ser proclamado maestro por un parisien se como el señor Gourmont, que tanto desprecia a los extranjeros, o por un Régnier que tanto orgullo de raza tiene!... (...) ¿No merece una estatua aquel pobre precursor, despojado por los piratas del Simbolismo?”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ No menor cautela respecto a las innovaciones de Vergalo mostraría otro parnasiano, Sully-Prudhomme. Inquirido por Mendès, éste opinaba que “Il m’est impossible de vous donner mon jugement, car je ne me sens pas compétent en matière de réformes de notre versification française. Je ne crois pas qu’elle soit née, telle qu’elle est, d’un caprice des poètes; elle me semble être un fruit naturel de notre langue”. Como conclusión, el propio Mendès lanzaba un dardo a todos los poetas extranjeros de expresión francesa que, como nuestro peruano, pretendieran injertar por la fuerza elementos de una lengua extranjera en el francés: “Il ne faut pas accorder trop d’attention aux inventions nicariennes; ce qu’on en peut dire n’a guère d’autre intérêt que celui d’une anecdote divertissante; et le très estimable Della Rocca de Vergalo est un excellent homme, un peu ridicule, fêru, comme beaucoup d’étrangers, de transporter dans notre langue les règles prosodiques et même grammaticales de sa langue natale”. Cf. Mendès, C. *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, pp. 150-152. Si *La Poétique nouvelle* no fue más que una “anecdote divertissante” para Mendès, otros críticos franceses posteriores como Jean Dornis llegaron a considerarla “le premier *Manuel Théorique du vers libre*”. Cf. *La sensibilité dans la poésie française contemporaine (1885-1912)*, pág. 81. Por último, Jean-Marie Guyau le dedicaría una breve nota a nuestro poeta al encarar la evolución del verso francés durante el siglo XIX. Sorprendido ante el respeto que Banville sintió por della Rocca, Guyau declaraba que la estrofa “Nicarine” no era más que una locura y una tontería, la primera de tantas como habrían de sobrevenirle: “Nous ne savons si la poésie contemporaine tend à «devenir vergalienne», mais à coup sûr elle aboutit parfois à d’étranges cacophonies”. Cf. *Les Problèmes de l’esthétique contemporaine* (1921), pág. 203.

⁴⁹⁸ Cf. Gómez Carrillo, E. *Treinta años de mi vida. En plena bohemia*, pp. 231-236. En Perú, no fue hasta 1916 cuando Ulloa Sotomayor, en la revista *Colónida*, reivindicó por vez primera la figura del poeta. Esta llamada de atención daría pronto sus frutos en el precitado ensayo *Un olvidado precursor del modernismo francés: Della Rocca de Vergalo*, de Soto y Van Rosbroeck. Con posterioridad, Estuardo Núñez, al estudiar la huella de Baudelaire en Perú, se ocupó de Vergalo brevemente, afirmando que “sus predilecciones siguieron siendo los grandes penates del romanticismo como Victor Hugo, o algunos representantes del parnasianismo más conservador como Teodoro de Banville, J. Solary y Armand Silvestre”. Cf. “Baudelaire en el Perú”, *Letras*, n° 60 (1958), pp. 58-65.

3.2.5.3 José Santos Chocano, “el poeta de América”

A la hora de estudiar el hipotético influjo del *Parnasse* en la obra de José Santos Chocano (1875-1934), uno de los más célebres y desmesurados poetas de nuestro modernismo, se nos presenta en seguida, como en el caso del malagueño Salvador Rueda, una antítesis de no sencilla resolución. De un lado está una considerable fracción de su obra, escrita según los principios módicos de la poética del Parnaso. Así supo verlo ya una parte de la crítica de su tiempo, que no dudó en suponerlo entre los alumnos más aventajados de la Escuela francesa⁴⁹⁹. Del otro lado se sitúa su presunta ignorancia de la lengua y la literatura gala, a veces confesada por el propio poeta con un gesto de orgullo racial. En este sentido, quienes se han ocupado de la figura de Santos Chocano no han hecho más que admitir su desconocimiento de todo lo francés sin profundizar en exceso y quizás sin tener en cuenta una serie de condicionantes extrapoéticos que bien pudieran haber contribuido a mantener una apostura como la suya⁵⁰⁰.

¿Es cierto que José Santos Chocano poco o nada sabía de la Escuela parnasiana francesa? Verdad es que en las casi 2000 páginas que conforman sus *Obras completas*

⁴⁹⁹ Críticos hubo que se encargaron de matizar tal presuposición. Para Andrés González Blanco, el único rasgo parnasiano de Chocano radicaba únicamente en su expresividad: “¿Se le reclama para el parnasianismo por su objetividad? En verdad que es así; pero su parnasianismo no sería (...) un parnasianismo de las ideas y de los sentimientos, sino más bien un parnasianismo de la expresión. En lo que él quiere ser objetivo y parnasiano es en la exterioridad; evita las asonancias, expulsa las cacofonías, no prodiga las sinalefas...”. Cf. “El poeta de América (José Santos Chocano)”, *Nuestro tiempo*, Madrid, 25 de mayo de 1907. Por las mismas fechas, el peruano Felipe Sassone tampoco lo consideraba un parnasiano puro: “Su poesía, si bien tiene la frialdad de la parnasiana, no es artificiosa y glacial (...). Hay en ella un soplo épico y grandioso que es su aliciente más preciado...”. *Unión Ibero-Americana*, noviembre de 1907. Recogido por D. F. Fogelquist en *Españoles de América y americanos de España*, pág. 202. Recientemente, Luis Monguió ha expresado un juicio similar: “Su temperamento (...) reblandece los mármollos de su pretensu objetivismo que seguramente no hubieran merecido la aprobación de Leconte de Lisle.” “La modalidad peruana del modernismo”, en Lily Litvak (ed), *El Modernismo*, pág. 249.

⁵⁰⁰ Uno de los primeros en negar cualquier influjo extranjero en Chocano fue R. Blanco Fombona: “Nada de exquisiteces (...) nada de literaturas extranjeras. Es casi seguro que no estudió ninguna lengua, ni siquiera el francés. (...) Literaturas extranjeras no conoce, o las conoce a través de traducciones”. *El modernismo y los poetas modernistas*, pág. 273. Posteriormente, J. O. Jiménez incidía en que el peruano era “hombre de escasa cultura (se jactaba de no conocer francés ni querer aprenderlo para conservarse libre de influencias extrañas)”. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, pág. 419. Más radical ha sido M.-J. Faurie, quien lo excluyó de la literatura modernista precisamente por su ignorancia del Parnaso y el simbolismo: “Sa démarche, sa verboiserie méconnaissent la discipline parnassienne. La sonorité de ses vers, éclats de trompettes ou roulements de tambours, le situent dans le registre castillan le plus traditionnel. De la musicalité nouvelle donnée au vers par les modernistes, disciples de Bécquer et de Verlaine, Chocano n’a saisi que de fugitifs accents. (...) Si Chocano est traditionnellement classé parmi les modernistes c’est uniquement parce qu’il a vécu à la même époque. (...) En réalité il est en marge du mouvement, dont il n’a pas compris l’esprit et mal assimilé l’esthétique.” *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, pág. 261.

no contamos con ninguna traducción del francés -algo insólito tratándose de un modernista- ni con demasiadas referencias a los poetas del *Parnasse contemporain*⁵⁰¹. Exceptuando sus continuos elogios a Hugo, su gran apóstol, y a Verlaine, apenas podemos subrayar alguna cita residual de Gautier –en la nota “El sueño de una noche de prisión (limpiar de un poemario)”- y la mención pasajera e insustancial a otros parnasianos. Así, en su reseña a *Los raros* de Darío, publicada en la revista *La neblina* en 1897, Chocano se quejaba del afrancesamiento de la lírica joven de América aludiendo a “Le sommeil du condor” de Leconte de Lisle: “¡Pobre de la literatura que resultase de la transfusión de esa sangre gastada en nuestras venas de juventud! Lo curioso es que Leconte de Lisle canta al Cóndor de las Américas, con sus alas inmóviles abiertas sobre las pampas en que rueda un crepúsculo imaginario...”. ¿Había leído en consecuencia los *Poèmes barbares*, o sólo la versión de “El sueño del cóndor” que el argentino Leopoldo Díaz incluyese ese mismo año entre sus *Traducciones*?...

Por su parte, en un poemita póstumo como “Funambulismo”, –integrado en *Oro de Indias*-, Chocano evoca su recuerdo del circo “como un centelleante poemita de Banville”. Teniendo en cuenta que uno de los grandes lugares comunes de todo el modernismo hispánico fue precisamente el “funambulismo banvillesc”, nada nos asegura una lectura real de las *Odes funambulesques*, obra que, por lo demás, nada influyó en su propia manera poética. A veces, Chocano ni siquiera se molesta en transcribir correctamente los nombres de los autores que cita, como podemos observar en su artículo “Redes cubrimiento de Rubén y de Nervo”. Allí, separando al Rubén Darío parnasiano del “existencialista”, conviene en que es en esta última faceta “donde el poeta muestra su alma desnuda: todo lo demás en él puede estimarse sólo como la vestidura con que disimula tal desnudez, acudiendo a los talleres de modas de Cátulo Méndez (sic), de Teófilo Gautier, del Verlaine de las *Fiestas galantes*...”. No deja de resultar curioso que Chocano, citando a Mendès a propósito de Darío, incurra exactamente en la misma falta ortográfica que el propio Darío en su artículo de 1888, “Cátulo Méndez, parnasianos y decadentes”...

Finalmente, en sus *Memorias* Chocano confiesa sus principales gustos literarios enumerando a los grandes autores de la literatura universal, entre los que no deja de nombrar a parnasianos y simbolistas franceses: “¡Cuánta poesía se agita en las vidas de

⁵⁰¹ Edición compilada, anotada y prologada por L. A. Sánchez, Aguilar, Madrid, 1954. Salvo que se note lo contrario, todas nuestras citas a la obra de Chocano están tomadas de este volumen.

Baudelaire y Rimbaud! ¡Qué serena armonía entre las vidas y las obras de Leconte y Heredia!...”.

Todo lo que antecede parece forzarnos a pensar que, en efecto, Santos Chocano no mentía, que poco era lo que sabía del parnasianismo y de la literatura francesa en general; en este caso, sus referencias no responden a otra cosa que a pura pedantería. Nos hallamos ante un conjunto limitado de meras alusiones triviales – algunas francamente despectivas– que en nada indican una lectura cabal del *Parnasse*, a no ser un *Parnasse* traducido o directamente imitado por sus compañeros de generación. Es probable que el peruano ni siquiera hubiese leído en francés a su Victor Hugo, en vista de las continuas referencias que en sus *Memorias* hallamos al libro *Victor Hugo en América*, una extensa compilación de traducciones reunidas por José Rivas Groot y José Antonio Soffía en Bogotá (1889). Agreguemos a ello un disfraz a su medida como el de “Cantor de América” y algunos arrebatos de galofobia, con los que sin duda pretendía ganarse a los sectores más conservadores de la crítica, y ya tenemos al parnasiano *sui generis* que Santos Chocano representa en nuestro modernismo.

Porque una cosa es haber leído en su lengua original a los poetas del *Parnasse contemporain*, y otra distinta es a simular la manera poética de la Escuela. Mucho se había traducido de la misma en el contexto en que se desarrolla la obra del peruano. Tampoco faltaban ensayos y críticas sobre el Parnaso y su poética desde los que haber partido para una comprensión más o menos sensata de qué fuese aquello. Por no hablar de la corriente parnasiana propiamente hispánica que venía generándose desde al menos la década anterior a los primeros escritos de Chocano. Su parnasianismo, con ser de segunda mano, no por ello fue menos parnasiano, tal como sucede con otros autores del modernismo escrito en español como el propio Salvador Rueda: basta con leer atentamente el total de su producción para cerciorarnos de ello.

José Santos Chocano comenzó a publicar sus versos, imitados de Campaamor y de Bécquer, siendo aún muy joven, entre los quince y los veinte años. En revistas como *El Perú Artístico* (1890-1900), *El cosmos* (1892) o *El Iris* (1894), todas muy comprometidas con la traducción de poesía francesa, su nombre figura por vez primera junto al de grandes adalides del modernismo como González Prada, Rubén Darío, Gómez Carrillo o Leopoldo Díaz⁵⁰². Poco después, en 1895, Chocano daría a la

⁵⁰² En concreto, *El cosmos* de Arequipa presentó por vez primera una traducción de Baudelaire en el contexto peruano, “La musa enferma”, firmada por Edilberto Zegarra Ballón –nº 1, junio de 1892–.

imprensa sus dos poemarios primeros, *Iras santas* y *En la aldea*. *Iras santas* abre la que será una de las principales vías por las que desde entonces discurrirá su lírica, aquejada del retoricismo y la altisonancia cívica propia de sus grandes maestros, Hugo, Núñez de Arce y el mexicano Díaz Mirón. Por su parte, *En la aldea* inaugura la otra gran constante en la trayectoria del peruano, una poesía escenográfica basada en la pura descripción objetiva y plástica, en el embellecimiento de la realidad circundante. El soneto “En la alcoba”, un *boudoir* femenino, suntuoso, erotizante, dibujado con los mismos pinceles con que Darío nos trazó algunos de sus interiores –pienso en “De invierno” de *Azul...*-, da carta de naturaleza al parnasianismo “involuntario” de Santos Chocano:

Olor de nido. Sonrosada lumbre,
tras la pantalla, esplende en la cortina,
entre la cual a Venus se adivina
llena de placidez y mansedumbre.

Como el pálido copo de la cumbre,
yace Venus, helada y cristalina;
mientras que afuera el campo desafina
con su rumor de ronca mansedumbre...

Duerme ella al fondo de su cuja blanca,
luciendo un brazo, que torneado arranca,
y el alabastro de su seno combo,

sin más testigos en la paz nocturna,
que el Cristo agonizante entre la urna
y los chinos bordados sobre el biombo...

Al año siguiente de su estreno editorial, Chocano presentó una serie de poemas líricos dedicados a su novia, *Azahares*, al tiempo que fundaba en Lima la revista *La neblina* (1896-1897), una amalgama donde convivían las principales tendencias del modernismo poético, desde el romanticismo al decadentismo. Su continuadora, *La Gran Revista* (1897-1898) mantenía estas directrices, siempre con el telón de fondo de las triunfantes *Prosas profanas*, celebradas profusamente por el propio Chocano.

Con apenas 20 años, el poeta ha publicado ya tres libros y ha fundado y dirigido dos de las primeras revistas del modernismo peruano. Por esas fechas comienza también a

estrenar sus obras dramáticas, todas de escaso éxito, y una serie de prosas políticas que le procuraran cierta fama no exenta de polémica. Fértil versificador, dotado de un talento natural irrestañable, en 1898 presenta *Selva virgen*, poemario que alterna diversas influencias, desde la declamación hugonesca a la “dolosa” cam poamoriana, desde la rima becqueriana al emergente modernismo de origen hispánico. Son nítidas aquí las huellas de Darío –“Asunto Watteau”, “La muerte del cisne”-, de Amado Nervo –“El nuevo dodecasílabo”, inspirado en el célebre “El metro de doce” del mexicano-, de Lugones, de Jaime Freyre, de Salvador Rufo –a quien dirige “La canción de las tinieblas”-, y del parnasiano argentino Leopoldo Díaz, cuya veneración por *Les Trophées* de Heredia asimila Chocano en una serie de sonetos ecfrásticos como “El beso de Cleopatra”, “Praxitélica”, “En el diván” o el díptico “Lienzo y mármol”.

Al año siguiente (1899) se editan otros dos nuevos poemarios que le depararán un enorme éxito en su país: *La epopeya del Morro*, en su línea romántica más comprometida con los problemas sociales; y *El derrumbe*, “Poema americano” de tema selvático cuya plasticidad, riqueza léxica y metafórica y maestría en el dominio de las más variadas formas de versificación hicieron que la crítica comenzara en masa a alinear al poeta entre los parnasianos de América.

Ora bardo civil, ora pintor parnasiano de la naturaleza continental, en 1901 Chocano compila por vez primera sus *Poesías completas* con un prólogo de Manuel González Prada, a la vez que presenta *El canto del siglo* y *El fin de Satán*, poemarios que persisten en los tonos grandilocuentes de *La epopeya del Morro*, muy sujetos aún a las enseñanzas de Hugo y Núñez de Arce. Laureado en Perú, presente en las principales publicaciones del modernismo, Chocano viaja por toda América en diversas misiones diplomáticas y va tomando contacto con aquellas personalidades políticas y literarias de mayor renombre.

En 1903 lo tenemos en Colombia, donde entablará amistad con los miembros del cenáculo “La gruta simbólica” y con los poetas de signo parnasiano Guillermo Valencia, V. M. Londoño y Cornelio Hispano. Durante su estancia en Bogotá se publica, en 1904, su antología *Los cantos del Pacífico*. En 1905 volvió a Perú y a continuación fue enviado a España. Por el camino, y en lugar de atravesar Panamá, puso rumbo a Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, países en los que habría de relacionarse con sus principales escritores, principalmente en Montevideo, ciudad en la que colaboró estrechamente con otro poeta parnasiano, Víctor Pérez Petit. A finales de aquel año

arribó finalmente a Madrid, y pronto entró a formar parte de los círculos personales de autores como Darío, Amado Nervo, Menéndez Pelayo, Valle-Inclán o Salvador Rueda. *Annus mirabilis* en la trayectoria de Santos Chocano, 1906 vio la publicación del poemario que encumbraría a nuestro autor a lo más alto del Parnaso español, *Alma América*, editado simultáneamente en Madrid y en París. Prologado nada menos que por Unamuno y Menéndez Pelayo, además de contar con un “Preludio” en verso de Rubén Darío, el propio autor subrayaba en sus palabras liminares este rotundo dictamen: “Ténganse por no escritos cuantos libros aparecieron antes con mi nombre”. No existe, sin embargo, tal corte radical respecto a su obra precedente, pues *Alma América* no hace más que proseguir la senda parnasiana de temática continental iniciada con *Selva virgen* y sobre todo con *El derrumbe*, libro que además se integra aquí rebautizado como “El derrumbamiento”, por más que Chocano expurgue ahora todos aquellos pasajes de la edición de 1899 que aún preservaban deudas insalvables con Núñez de Arce.

Detalles como este último revelan a todas luces la conciencia “filoparnasiana” del Chocano maduro. En los paratextos que se adjuntan a los versos de *Alma América* el poeta, sin llegar a confesarse en ningún momento parnasiano, profiere algunas máximas como “mi poesía es objetiva; y en tal sentido, sólo quiero ser Poeta de América”. Por su parte, Miguel de Unamuno, en su prefacio, no duda en compararlo con el mismísimo maestro de los *Poèmes barbares*: “Leconte de Lisle era, como Chocano, americano; y no pocas veces nos recuerda éste a aquél. Uno y otro han sacado gran partido del cóndor, el águila americana, del arrogante cóndor que se cierne sobre las nubes...”⁵⁰³.

Pese a sus resabios de vieja elocuencia y retoricismo oromántico, denunciados por el propio Unamuno, el culto a la plasticidad parnasiana que Santos Chocano profesó a lo

⁵⁰³ De nuevo nos hallamos ante una alusión al célebre “Le Sommeil du Condor” de *Poèmes barbares*, una pieza que, como ya vimos, el propio Chocano había traído a colación en su reseña a *Los Raros* de Darío (1899). Sin extenderse más, Unamuno nos sugiere la comparación del poema de Leconte de Lisle con alguno de *Alma América* tal “El sueño del Cóndor”, un soneto que resume lo más fundamental de “Le Sommeil du Condor”. Sin embargo, lo que en Leconte de Lisle era pura descripción objetiva, no exenta de un simbolismo implícito -el solitario ave imponente a imagen del alma del poeta, “l’oin du globe noir, loin de l’astre vivant, / Il dort dans l’air glacé, les ailes toutes grandes...”-, en Chocano deriva en analogía y en simbolismo explícito, pues su cóndor se hunde en la noche “como el alma se hunde / en la meditación cuando está sola...”. Ignoramos si el peruano había leído “Le Sommeil du Condor” directamente en los *Poèmes barbares* o sólo la versión en español que el argentino Leopoldo Díaz incluyera en *Traducciones* (1897). El propio Díaz, por su parte, insertó varias composiciones sobre semejante motivo en un poemario como *Atlántida conquistada* (1906), paralelo en muchísimos aspectos a *Alma América* (1906). En este sentido, algunos sonetos como “La embriaguez del cóndor” retoman la pura descripción plástica de Leconte de Lisle, mientras que otros como “La muerte del cóndor” o “Dame, oh cóndor” explicitan la analogía presente en la pieza de Chocano. Otra imitación de “Le sommeil du Condor” en español había sido elaborada por Leopoldo Lugones en “El crepúsculo de los cóndores” -*Los crepúsculos del jardín* (1905)-.

largo de su vida alcanza su apoteosis en *Alma América*, lo más afinado, conciso, pulcro y exuberante de cuanto llegó a escribir nunca. Por más que hubieran sido asimilados básicamente a través de sus traducciones al español, los *Poèmes barbares* y *Les Trophées* tienen en el Chocano de 1906 un digno legatario. Incluso, en un principio, la obra debía llevar una dedicatoria fúnebre a José María de Heredia, reemplazada en última estancia por la que se le dirige al rey Alfonso XIII. Pura cuestión crematística.

En general, se trata éste de un libro que convoca los cinco sentidos a través de la viveza y el detallado colorismo de una serie de cuadros que representan la naturaleza americana. Por otra parte, la visión del poeta no quedaba exenta de cierto cientificismo darwiniano, común, por lo demás, a muchos poetas del Parnaso –recordemos composiciones como “Reminiscencias darwinianas” de Henry Cazalis, traducida al español por el colombiano A. J. Restrepo en 1899-.

La técnica descriptiva de Chocano cumple aquí su función con finura y elegancia supremas, en tanto que las imágenes y metáforas apuntan en su desarrollo directamente a las artes plásticas. “Las orquídeas”, “El maíz”, “La muerte del bisonte”, “Los cocuyos” o “La magnolia”, que copiamos a continuación, representan auténticos camafeos de un primer parnasiano, en este último caso ejecutado según las pautas cromáticas de la “Symphonie en blanc majeur” de Gautier:

En el bosque, de aromas y de músicas lleno,
la magnolia florece delicada y ligera,
cual vellón que en las zarzas enredado estuviera,
o cual copo de espuma sobre lago sereno.

Es un ánfora digna de un artífice heleno,
un marmóreo prodigio de la Clásica Era:
y destaca su fina redondez a manera
de una rama que luce descotado su seno.

No se sabe si es perla, ni se sabe si es llanto.
Hay entre ella y la luna cierta historia de encanto,
en la que una paloma pierde acaso la vida:

Porque es pura y es blanca y es graciosa y es leve,
como un rayo de luna que se cuaja en la nieve,
o como una paloma que se queda dormida.

Por lo que respecta a la evocación histórica del Descubrimiento y la Conquista de América, su paralelismo con algunos pasajes de *Les Trophées* de Heredia es innegable: léanse si no “La Cruz del Sur”, “La tierra del sol”, “El estrécho de Magallanes” o “Los Conquistadores” a la luz de “Les Conquérants de l’or”⁵⁰⁴. Mención hecha a “El sueño del cóndor”, la influencia de los *Poèmes barbares* se percibe en otras composiciones como “La tristeza del cuadrúmano”, una suerte de paráfrasis de “La Mort d’un lion” de Leconte de Lisle, soneto éste que ya Leopoldo Lugones había imitado también en su “León cautivo” -*Los crepúsculos del jardín* (1905)-.

Tras el rotundo éxito cosechado por *Alma América*, Chocano se entretiene en refundir gran parte de su obra de juventud, añadiendo algunas composiciones nuevas de corte parnasiano -“Marco antiguo” o “Lápida”- en títulos como *Fiat lux*, editado todavía en Madrid en 1908. Ese mismo año, ciertos asuntos financieros que no vienen al caso le impelieron a huir de nuestro país rumbo a su América natal. Así concluye la etapa de mayor relevancia en la fecunda trayectoria de José Santos Chocano. *Ayacucho y los Andes* (1924), *Primicias de Oro de Indias* (1934), el póstumo *Oro de Indias* (1941) y, en fin, toda su producción posterior no añadiría novedad alguna respecto a la precedente. Por contra, su biografía, más cercana a la novela bizantina que al diario de un escritor, se fue perpetuando, turbia y caudivadora, hasta el mismo día en que el “Poeta de América” habría de ser brutalmente asesinado.

3.2.6 Bolivia

3.2.6.1 Rosendo Villalobos, poeta de transición

Notable político e intelectual, Académico y director de la Biblioteca Nacional, la obra de Rosendo Villalobos (1859-1940) supone el punto de partida de la poesía moderna en Bolivia, tras figuras legendarias como las del “Poeta Soldado” Juan Wallparrimachi y versificadores románticos de escasa trascendencia -María Josefa Mujía o Ricardo José Bustamante-. Aferrado al romanticismo, supo filtrar en sus poemarios ciertos signos de

⁵⁰⁴ Meses antes de editarse *Alma América*, Chocano estrenó *Los conquistadores*, un “drama heroico” en tres actos y en verso, en el madrileño Teatro de la Princesa -7 de abril de 1906-. Ambientado en el “Imperio del Sol” durante la época de la Conquista, indica Luis Alberto Sánchez que el tema de la obra está tomado de una de las primeras *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, mientras que su factura presenta una serie de influencias de origen diverso: “Quintana y Zorrilla, en términos españoles; Olmedo y Díaz Mirón, en términos americanos; Hugo y más Hugo, en términos franceses”. Cf. “Advertencia del compilador” en *Obras completas* de Santos Chocano, pág. 316.

novedad, por más que, como ya nos señalara Max Henríquez Ureña, se mostrase contrario “al movimiento que encabezaba Rubén Darío”, pese a haber sido “lector asiduo y comprensivo de la poesía francesa contemporánea”⁵⁰⁵.

Tras *De mi cartera* (1886) y *Aves de paso* (1889), sus primeros ensayos románticos, con *Memorias del corazón* (1890) comienza a dar muestras de haber asimilado algunos rasgos del Parnaso menor de los Coppée y Sully-Prudhomme. Su prologuista, Miguel de Toro y Gómez, tras aconsejar al poeta la “com unión con los grandes maestros de nuestra lengua”, se quejaba de algunos galicismos y de cierta inclinación a un “sentimentalismo psicológico” que repercutía en la ausencia de descripciones, de colorido, en fin, de plasticidad en la poesía de Villalobos. Y no dudaba en achacar estos defectos... ¡a la mala influencia de Leconte de Lisle!: “Nosotros lo atribuimos, más que a idiosincrasia del poeta, al influjo de los modelos y a las corrientes de la moda. Recelamos que el autor lee y estudia sobradamente a los modernos líricos franceses y especialmente al autor de *Poèmes barbares*, cuyo pesimismo académico no puede ser muy beneficioso para poetas jóvenes y llenos de fantasía”. Evidentemente, este señor Toro no había leído a Leconte de Lisle, a quien atribuía características más propias de un Sully-Prudhomme, cuya influencia sí asoma en composiciones de Villalobos como “Loca de amor”, “La duda”, “El periodista” o “Nuestro siglo”, escrito a la sombra de “Le vase brisé”: “El ánfora etrusca que vertiera un día / Del chipre y del falerno los raudales / Rota está ya...”.

En cuanto avanzamos unas páginas más, hallamos por fin la fuente: “Estancias” y “De Sully Prudhomme”, versiones libres del “sentimentalismo psicológico” de las *Stances et Poèmes* (1865) del poeta francés, así como una traducción de “Les Yeux”, “Los ojos”, integrado en la sección “La Vie intérieure” del mismo libro. A ello debe sumarse “Esmaltes y camafleos (de Teófilo Gautier)”, paráfrasis del “Musée secret” y sin duda alguna el pasaje más cercano a la ortodoxia parnasiana de todo el libro. Todas estas versiones fueron de nuevo incluidas por Villalobos en su siguiente libro, *Ocios crueles* (1897), ampliadas ahora con otras traducciones del propio Sully-Prudhomme, de José María de Heredia, de Catulle Mendès, de Coppée, de Armand Silvestre e incluso de algunos simbolistas como Moréas o Ephraïm Mikael. Tal modernidad en este aspecto contrasta con el carácter líricamente conservador de las composiciones propias de Villalobos, ancladas aún en la sentimentalidad romántica y posromántica.

⁵⁰⁵ Breve historia del modernismo, pag. 372

Finalmente, en 1906 Villalobos dio a la imprenta su canto de cisne, *Hacia el olvido*, refundición de sus obras anteriores más algunos aforismos de nuevo cuño. Es de notar que en el capítulo de las traducciones, sólo han permanecido en este último libro las de Heredia y los simbolistas. Pese a todo, sus versos propios no han evolucionado nada, aferrados al viejo posromanticismo y a las “Doloras” de Campoamor, con lo cual el desfase sigue siendo muy acusado. En este sentido, no deja de sorprender la reflexión que se incluye en las últimas páginas, una “Carta abierta a Rosendo Villalobos: Juicio sobre *Ocios crueles*” de Manuel M. Pinto, en la que se estima a Villalobos cual a un joven simbolista que anduviera reaccionando contra el Parnaso: “Es un poeta pasional: nunca será *impecable* porque no puede ser *impasible*. Pero, ¿acaso el Arte vive de otra cosa que de la pasión? (...) La Sugestión o Alusión que diría Mallarmé, ¿no tiene por resorte principal la pasión? Para quien sueña con un arte impersonal, algo menos que plástico, un poeta pasional que no cincele joyas raras, que no pinte paisajes japoneses, que no escancie el licor de la idea en ánfora cuidadosamente exhumada de alguna rancia ruina, que no se deleite con las emotividades de Nerón, y que, en fin, no exorne sus versos con la erudición –recomendada por Banville– de los catálogos de almácén y los libros de cocina: no es tal poeta”.

3.2.6.2 Manuel M. Pinto y el parnasianismo indigenista

Este Manuel María Pinto que en su “Carta abierta a Rosendo Villalobos”, fechada en Buenos Aires en 1898, pronuncia en nombre de Mallarmé una dura diatriba contra el Parnaso, proclamando la nueva época del “verso blanco”, del “amor místico” y del “escozor sagrado de lo Irreal”, comenzó imitando a Gautier y a Leconte de Lisle en piezas como “In illo tempore” o “Letanía”, incluidas en sus primeros poemarios, *Acuarelas* (1892) y *Palabras* (1898).

Poeta e historiador, Pinto (1872-1942) es considerado uno de los grandes nombres del modernismo boliviano. En Buenos Aires, donde trabajaba como abogado, mantuvo contacto con Rubén Darío, Leopoldo Lugones y su compatriota Ricardo Jaimes Freyre, afiliándose en seguida a la nueva estética, que no dudará en promover con una revista fundada y dirigida por él mismo, *Resurgimiento* (1899). Con su tercer libro, *Viridario* (1900) da entrada en su obra a todo el caudal del decadentismo y del simbolismo francés, aunque allí perviven aún los tonos posrománticos y una vertiente en la que se aúnan los temas indigenistas con una factura puramente parnasiana. Como posiciones como “El soneto”, que Francisco Villaespesa publicó en su revista *El álbum de Madrid*

–nº 8, 2 de junio de 1899–, o esta “Sicuris” son buena muestra de ello:

Es la fiesta sagrada del cielo misterioso.
Las tribus llegan: visten raras plumas de aves,
Vistasas pieles; cada tribu tiene su oso,
Su cóndor, sus kusillos, sus achachilas graves.

Las vírgenes avanzan en lentas teorías;
Bajo la almilla arrullan las oscuras palomas.
Avanzan salmodiando las viejas alegrías
Que bañan a las almas con fragantes aromas.

Los lípidos zafiros se cuajan en estrellas
Que parpadean sobre la túnica celeste;
Y las vírgenes cantan sus ardientes querellas
Y acompañan su ritmo con la zampoña agreste...⁵⁰⁶

3.2.7 Ecuador

3.2.7.1 *Poetas parnasianos y modernistas, una antología atípica*

En el ámbito de la historiografía modernista, resultan muy escasas las ocasiones en las que se haya distinguido e incluso opuesto de manera concisa el término “parnasianismo” al de “modernismo”. Ni siquiera abundan los estudios que se refieran en nuestras literaturas a poetas *parnasianos* en un conjunto o bloque individualizado, de ahí la rareza de una antología como *Poetas parnasianos y modernistas*, editada en Quito en 1960 al cuidado de Augusto Arias, J. A. Falconi Villagómez y Francisco Guarderas. Una obra como ésta, que ha venido a facilitar enormemente nuestro trabajo con respecto al contexto ecuatoriano, agrupa bajo la etiqueta de “parnasianos” a dos autores, César Borja y Francisco J. Fálquez Ampuero, en su consideración de inmediatos precursores

⁵⁰⁶ Juan Quirós García abre su *Índice de la poesía boliviana contemporánea* con la silueta de Manuel María Pinto, a quien juzga “un precursor del modernismo, con el derecho con que son considerados precursores de ese movimiento José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva. Más aún: para ser modernista de cuerpo entero y de los más representativos, ninguna nota le falta”. Entre estas notas, la más característica y la que ha gozado con el tiempo de mayor trascendencia entre la crítica responde a este parnasianismo indigenista, leconteano, de piezas como “Sicuris”. El propio Quirós lo reconoce lamentando el motete de “poeta parnasiano” que por culpa de ello se le ha colocado al poeta: “Es ya tiempo de no repetir lo que con tanta insistencia se repite, copiándose los unos a los otros, a saber: que Pinto – como poeta – lo es sólo con impasibilidad parnasiana y mármorea frialdad...”. Cf. Quirós García, Juan. *Índice de la poesía boliviana contemporánea*. Ed. Juventud. La paz, 1964.

del modernismo, anunciadores, premodernistas, tanto cronológica como estéticamente. En concreto, para Falconi Villagómez, a partir del estudio preliminar, ambos poetas parnasianos hermanan lazos más consistentes con el romanticismo que con el propio modernismo, que en Ecuador no alcanzaría un cierto grado de madurez hasta 1910, ya bien entrado el siglo XX.

A lo largo de estas páginas tendremos ocasión de juzgar hasta qué punto la tesis propuesta en esta obra obedece en mayor o menor proporción al desarrollo cabal de la poesía moderna en Ecuador.

3.2.7.2 Primeros síntomas modernistas en las revistas ecuatorianas

Los indicadores más tempranos de la apertura del Ecuador a la estética modernista comienzan a percibirse en algunas publicaciones como *Revista Literaria* (1889), *El Globo Literario* (1893), donde aparecieron algunos textos de Zola, Daudet y el parnasiano Catulle Mendès, o *La Unión Literaria* (1893-1894) de Remigio Crespo Toral, palas tra de ciertas polémicas entre una postura avanzada y el más severo casticismo⁵⁰⁷.

Tímidamente, el modernismo continuó abriéndose camino en revistas posteriores como *El Iris* (1894) o *Guayaquil* (1894-1898), dirigida por Alfredo Baquerizo y Cesáreo Carrera y que contó entre sus colaboradores con Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón o J. A. Silva. Antes del final del XIX, cabe destacar también *América modernista* (1896-1898) o *Semana Literaria* (1896-1897). Fundada en Guayaquil por M. Luna y los hermanos Gallegos del Campo, la *América modernista* procuraba “cooperar al desarrollo de las bellas letras en nuestro país haciendo conocer en él la marcha de la moderna generación

⁵⁰⁷ Editada en Cuenca, *La Unión Literaria* publicó poemas de Rubén Darío, Díaz Mirón o Santos Chocano al tiempo que su director, Remigio Crespo Toral, bajo el pseudónimo de “Stein”, acometía a los Darío, Julián del Casal o el costarricense Justo A. Facio preguntándose si “¿es proceso o retroceso el que nos ofrece la Escuela del Mármol, que tiene su sede en Centroamérica? (...) Vamos a la catástrofe de la poesía y de la literatura”. “Los parnasianos de América”, Año I, nº 12, marzo de 1894. Recogido por Carter, B. G. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, pág. 54. Cuesta creer que este Remigio Crespo Toral (1860-1939) sea la misma persona que en opinión de Max Henríquez Ureña vió “seducido por el ejemplo de los parnasianos y trató de imitarlos en sonetos de corte apolíneo...” C f. *Breve historia del modernismo*, pág. 368. Poeta cívico, sus versos rebosan retórica neoclásica y romántica, tras la estela de un Quintana y un Núñez de Arce en obras como *Mi poema* (1885) o la *Leyenda de Hernán* (1917). Por otra parte, y ateniéndonos a la “Bibliografía” incluida en sus *Obras completas* (Quito, 1957), no citó ni una sola vez a poeta parnasiano alguno. Quizás Henríquez Ureña confundía a Remigio Crespo Toral con otro poeta ecuatoriano de parecido nombre, Remigio Tamariz Crespo, autor desconocido que ni siquiera aparece en los 23 tomos del *Diccionario biográfico Ecuador* de Pérez Pimentel. De él sólo sabemos que escribía sonetos parnasianos como “Sol de ocaso”, transcrito por Fredo Arias de la Canal en su *Antología de la poesía cósmica del Ecuador*. Frente de Afirmación Hispanista. México, 1996.

literaria de América”⁵⁰⁸. Por su parte, la quiteña *Semana Literaria* de Manuel J. Calle mantenía aún una postura ambigua, publicando al poeta de *Prosas profanas* por más que su director admitiese que “son preferibles como modelos Bécquer, Camero, Núñez de Arce y hasta Fernando Velarde, a Rubén Darío”⁵⁰⁹. *El Crepúsculo* (1898-1900), dirigida por M. Luna y Pedro P. Garaicoa, procuraba continuar la senda emprendida por *América modernista*, publicando a poetas como Darío, Díaz Mirón o Gutiérrez Nájera y traducciones de Baudelaire y Catulle Mendès, mientras que en *Guayaquil artístico* (1900-1901), fueron apareciendo diferentes versiones de Leconte de Lisle. Como sus predecesoras, tampoco puede considerarse plenamente modernista la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* (Quito, 1902-1903), si bien presentó algunas traducciones de Baudelaire, Heredia, Leconte de Lisle o Verlaine.

3.2.7.3 César Borja, decano del parnasianismo en Ecuador

En las páginas de aquellas revistas que acabamos de enumerar fue publicando el conjunto de sus versos y traducciones César Borja (1851-1910), uno de los “parnasianos” así etiquetados en la precitada antología *Poetas parnasianos y modernistas*. Médico, político, hombre de una vastísima cultura, Borja sólo recopilaría su obra en fecha muy posterior a su escritura y en un volumen al que, desgraciadamente, no hemos tenido acceso: *Flores tardías y joyas ajenas* (1909).

Basándonos en el escrupuloso análisis que J. A. Falconi Villagómez nos dejó en *Poetas parnasianos y modernistas*, sabemos que *Flores tardías y joyas ajenas* fue obra “impresa en Quito, en 1909, en la Casa Editorial de Proaño, Delgado y Gálvez, inexistente ahora, como la propia obra que se ha vuelto un incunabulo”, y que contenía “412 páginas (...), 44 composiciones originales y 59 traducciones, como si hubiese dado más importancia a estas últimas”.

Por la selección que Falconi lleva a cabo de la poesía de César Borja, podríamos considerarlo un pre-modernista que se debatiese aún entre los resabios neoclásicos, románticos y realistas y una manifiesta inclinación al Parnaso de Leconte de Lisle y José María de Heredia, autores a quienes tradujo. Fechado en 1882, un soneto de Borja como “Pan en la siesta” sea quizás la muestra más antigua de parnasianismo pergeñada en la literatura de Ecuador:

⁵⁰⁸ Cf. Handelsman, Michael H., *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador (1895-1930)*, pág. 38.

⁵⁰⁹ *Ibíd.* pág. 123.

Surca el hondo remanso la piragua,
al pie del umbroso platanal esbelto,
cuyo follaje satinado y suelto
copia en su seno tembloroso el agua.

Arden las playas, al fulgor de fragua
del Sol estivo; y, en la luz envuelto,
relumbra, en chorros, el raudal disuelto
sobre un áspero lomo de cangagua.

Como dormidos en la siesta ardiente,
yacen los campos; y, en el haz de grana
del llano, explende el implacable estío.

Y cruza, y riega en el cristal luciente
del Esmeraldas, su sombra gama
el mirlo negro, trovador del río.

En cuanto al contenido de las traducciones, Falconi Villagómez nos ha dejado, mencionando sólo algunos títulos sueltos, la proporción exacta de las mismas: veinticuatro poemas de Baudelaire, catorce de Heredia, ocho de Verlaine, siete de Leconte de Lisle y seis de Sully-Prudhomme, lo cual declara la veneración de este poeta ecuatoriano por los autores del *Parnasse contemporain*⁵¹⁰.

3.2.8 Uruguay

3.2.8.1 Rodó, Pérez Petit y la Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales

A grandes rasgos, una estructuración del modernismo uruguayo responde a la dicotomía

⁵¹⁰ Una reseña de *Flores tardías y joyas ajenas* apareció en la revista semanal *La Cataluña* -nº 99, 28 de agosto de 1909 - con el título de “Un poeta ecuatoriano” y la firma de J. López Picó. Aun que sin explayarse en el asunto, el firmante aseguraba que el de Borja era “nombre bien conocido y glorioso”, cuyo “prestigio (...) atravesó los mares y vino a nosotros años atrás”. Tras ensalzar sus versos, “palpitantes de emoción”, y calibrar sus principales influencias -Campaamor, Espinosa, Zorrilla, Béranger, Hugo o Vigny-, López Picó concluía su estudio desglosando las traducciones parnasianas: “Son esas joyas ajenas traducciones de Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia, Verlaine y Sully-Prudhomme, hechas con tanta fidelidad y tan bella soltura que uno llega a olvidar el original. Las traducciones de “Le crepuscule du soir”, “L’ame du vin”, “Parfum exotique” (prosa alguno), de Baudelaire; “Les conquérants”, “Medaille antique”, “Maris stella”, “Sur un marbre brisé” de Heredia; “Femme et chatte”, “L’amour par terre”, de Verlaine, etc. son impecables”.

entre dos etapas o fases diferentes, ambas representadas por diversos cenáculos de poetas, cada cual con sus propios órganos de divulgación. La primera fase se desarrolla en torno a la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897) de Rodó, Pérez Petit y los hermanos Martínez Vigil, primeros receptores del modernismo en Uruguay en su período inicial de idiosincrasia parnasiana. En cuanto a la segunda fase, algo más tardía, la encarnaron dos grupúsculos de estética decadente y simbolista: “La torre de los panoramas” de Julio Herrera y Reissig y “El consistorio del gay saber” de Horacio Quiroga.

De periodicidad quincenal, la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* fue ideada en primer término por José Enrique Rodó (1871-1917)⁵¹¹. En su “Programa”, firmado por “La Redacción” y que abría el primer número, se explicitaban ya sus propósitos renovadores, acordes con “la vida cerebral de las nuevas generaciones”. Gracias al talento avisado de escritores como Rodó y a la proximidad con el Buenos Aires de Rubén Darío, Montevideo fue una de las primeras ciudades americanas en aceptar la nueva estética modernista y en hacerse eco del triunfo de las *Prosas profanas*. En este sentido, la revista de Rodó encarna como pocas ese estado intermedio en el que se citan la literatura decimonónica del romanticismo y el realismo con los impulsos primarios del Arte por el arte modernista.

Los versos que se publicaron a lo largo de los primeros números, firmados por autores menores y olvidados, se sitúan aún entre Bécquer y Campoamor, entre la “Rima”, la “Dolora” y el álbum femenino. No fue hasta agosto de 1896 cuando vieron la luz las primeras composiciones de signo modernista: “Oda a la desnudez” de Lugones, “Floralia” de Carlos Ortiz y “La Klepsidra (La extracción de la idea)” de Rubén Darío, acompañada esta última por una salutación al nicaragüense, “primogénito de la modernísima literatura americana”. Paulatinamente, el becquerianismo ha de convivir con el soneto parnasiano y la prosa decadente de autores como Leopoldo Díaz, Gómez Carrillo, Santos Chocano, Jaime Freyre, Darío o Salvador Rueda, hasta que en los números finales cualquier resabio posromántico o realista desaparece completamente de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*; una publicación que prefirió en todo momento dar impulso a la joven lírica hispánica antes que fomentar la traducción

⁵¹¹ Todos los números de la revista pueden consultarse online en el sitio: <http://www.periodicas.edu.uy/>.

de autores extranjeros⁵¹².

A todo ello contribuía sin duda la mentalidad panhispánica de Rodó, y así se lo elogiaban algunos autores como el español Salvador Rueda. En una carta publicada en el número 51 de la revista -10 de julio de 1897-, el malagueño agradecía al director el envío de varios números de su revista, encomiando de paso la calidad de sus escritos, su “flexibilidad” y “ausencia de prejuicios” estéticos. Pese a todo, Rueda terminaba reprochando a Rodó el haber insinuado ciertas influencias francesas en su obra, a él, que “hasta hace un medio año no ha abierto una gramática francesa (...) y que le produce náuseas el *Barrio Latino*”.

He aquí una diferencia fundamental entre el burdo casticismo español y el hispanismo de Rodó, cosmopolita, abierto siempre a los nuevos aires procedentes del Atlántico. La postura del uruguayo ante el Parnaso, en este sentido, fue en todo momento receptiva y ecuaníme. En su reseña a *Bajo-relieves* (1895) de Leopoldo Díaz, no duda en pregonar la libertad absoluta del arte literario, ya sea éste de naturaleza cívica, sentimental o parnasiana, “ya se nos aparezca, como deidad armada y luminosa, en nuestras luchas; ya se retraiga en la dulce intimidad del sentimiento; ya extinga en sí la llama de la vida, como adormiéndose sobre lecho de mármol, y deje sólo en nuestro espíritu la caricia helada de la forma”⁵¹³.

Intérprete brillante de la poética parnasiana, Rodó nos dejó una de sus grandes exégesis en el célebre ensayo de 1899 dedicado a las *Prosas profanas*. A propósito de los ecos helénicos de Gautier, de Leconte de Lisle y de Banville en la obra de Darío, el uruguayo se preguntaba si la “Grecia rediviva” del Parnaso “¿no hace en vosotros, como en mí, la ilusión de unos titánicos hombreros que rasgan las ondas del Egeo y se hunden en la profundidad de sus abismos, para resurgir alzando serenamente a los cielos todo el peso de aquella tierra sagrada? ...”⁵¹⁴. Pese la distancia que en puridad separaba su ideal estético de aquél del *Parnasse contemporain*, Rodó mostró un gran respeto por poetas como Leconte de Lisle y Gautier, en quienes reconocía siempre a varios de los maestros

⁵¹² Las únicas traducciones que se imprimieron allí fueron las que realizó Víctor Pérez Petit de las “Odas” de Horacio, algunos fragmentos de Tennyson, a cargo Ramón de Santiago, y varios textos del portugués Eugénio de Castro en versiones de R. Darío y Luis Berisso.

⁵¹³ “Divina libertad. Al margen de *Bajorrelieves* de Leopoldo Díaz”, *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, nº 19, 10 de diciembre de 1895. Recogido posteriormente en *El mirador de Próspero* (1912), pág. 106.

⁵¹⁴ He consultado el texto que se incluye, bajo el título general de “Rubén Darío”, en el postumo *Hombres de América*, Editorial Cervantes, Barcelona, 1924.

de su iniciación literaria⁵¹⁵.

Un temperamento muy diferente, a veces reaccionario, tuvo en los inicios de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* su otro gran ideólogo, Víctor Pérez Petit (1871-1947). En el mismo número en que Rodó defendía el parnasianismo de *Bajo-relieves* de Díaz -10 de diciembre de 1895-, Pérez Petit publicaba un extenso ensayo sobre la evolución de la poesía francesa en el siglo XIX, “La lírica en Francia”, rebotante de antinomias y de ataques contra el cenáculo parnasiano. Partidario a rajatabla del primer romanticismo y del naturalismo, en su opinión la lírica francesa finisecular atraviesa un período nefasto, cuando “tan sólo dos nombres llenan actualmente la escena del parnaso francés, y su obra, solitaria en aquel océano de simbolistas y románticos decadentes, lucha denodada por salvar los principios racionales y regenerar el arte. Francisco Coppée y Juan Richepin son esos dos atletas. (...) Ellos, separándose de la perniciosa influencia de los románticos y de la aún más perniciosa de los parnasianos y decadentes, son la primera etapa de los poetas del porvenir”.

Pérez Petit añora al gran poeta de signo naturalista que aún no ha hecho acto de presencia en Francia, pues los poetas modernos han dado la espalda a su contexto social para refugiarse en sus torres de marfil: “Los decadentes, y antes que ellos los parnasianos, olvidan lo que debe ser la moderna poesía (...). La imaginación no es más que un alfarero fantástico y los poetas unos hombres como los demás, sin carácter sacerdotal y mucho menos divino”.

¿Pero a quiénes se refiere nuestro autor cuando habla de aquellos “parnasianos”? Más allá de Chénier, Lamartine, Musset y Víctor Hugo, los grandes maestros de la lírica decimonónica en Francia, Pérez Petit sitúa entre los grandes precursores de la Escuela a Gautier, Baudelaire y Leconte de Lisle. Precursores únicamente, todavía románticos, y como Sully-Prudhomme y el propio Coppée, opuestos incluso a los parnasianos *sensu stricto*. Los inimitables Gautier, “el limador escultórico, el estilista por excelencia”, Baudelaire, el poeta “del sentimiento y del pesimismo”, y finalmente Leconte de Lisle, “poeta exótico” y verdadero iniciador de una nueva corriente, vendrían a cerrar “la primera falange del romanticismo”, justo cuando éste “alcanza su mayor esplendor”.

⁵¹⁵ Recordemos, por ejemplo, cómo concluye el capítulo V de *Ariel* (1900): “Los peblos que han alcanzado un perfecto desenvolvimiento de su genio presiden al glorioso coronamiento de su obra, como en “El sueño del cóndor” que Leconte de Lisle ha descrito con su soberbia majestad, terminando, en olímpico sosiego, la ascensión poderosa, más arriba de las cumbres de la Cordillera!...”.

Un “segundo período de la evolución romántica” comenzaba, desde su punto de vista, con Sully-Prudhomme, “el poeta filósofo, el poeta pensador”, verdadero “antecesor de los poetas naturalistas” y también “antecesor de Francisco Coppée”. Para Pérez Petit, todo se torció con la llegada de quienes él juzga en puridad los parnasianos, acaudillados por Théodore de Banville, “el verdadero vexilífero de la fórmula *el arte por el arte*”, un poetastro “hipnotizado por la rima” que “ha tenido varias ideas en su vida, siendo la más persistente entre todas ellas la de no expresar ninguna idea en sus versos”. Prometiendo continuar en los próximos números de su revista, con Banville termina esta primera entrega de “La lírica en Francia”, texto que inaugura en Uruguay la recepción del *Parnasse*.

El ensayo concluía en el nº 22 de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* -25 de enero de 1896-. Al hilo de la primera entrega, Pérez Petit principia enumerando a los poetas del cenáculo, reunidos alrededor de Leconte de Lisle: Sully-Prudhomme, Coppée, Silvestre, Mendès, Heredia, L. Ménard y Léon Dierx. Ellos son los “parnasianos”, la “intrépida falange (...) predestinada a dar el golpe de gracia al romanticismo”, autores cuyo formalismo funambulesco, lirismo “mudo, yerto, indiferente, glacial” y esteticismo exotista son completamente risibles y despreciables. Sin embargo, aún vendría algo más nefasto que la Escuela parnasiana: sus descendientes directos, Mallarmé, Rimbaud, Ghil, o Verlaine, “los *decadentes, progresistas, wagnerianos, quintesentes o simbolistas*. (...) Yo llamaría a estos semi-parnasistas con el nombre de “excéntricos”, o mejor aún, los “neuróticos”, pues su poesía tiene mucho de raro y bastante enfermizo”.

Sin una poética bien definida, soliviantadas en un cúmulo de “errores y aberraciones”, estas nuevas corrientes han dado en desorientar a la mayor parte de los críticos, quienes “al atacar a los decadentes, envuelven en sus reproches a los parnasianos y a los simbolistas...”. En su esfuerzo por deslindar unas tendencias de otras y arrojar luz sobre uno de los períodos más convulsos en la historia de la poesía francesa, Pérez Petit incide en el único rasgo común que bien pudiera agremiar a parnasianos, decadentes y simbolistas: todos ellos no le parecen otra cosa que “el fruto fatal y necesario del romanticismo de 1830”:

Leconte de Lisle les presta su acento épico de poeta extranjero de la tierra; Banville les dicta los principios estéticos; Gautier les enseña la forma y los deslumbrantes matices del estilo; Baudelaire les da su nota escéptica; y de todos ellos tomando algo para exagerarlo y

extenderlo, forman su escuela. De este empujamiento resulta la confusión en que han incurrido algunos críticos: se pretende hacer descender a los decadentes de Leconte de Lisle, otros miran a Baudelaire como el padre espiritual, los más proclaman a Banville. No, mil veces no. No es un poeta solo el que ha hecho a estos otros modernos: es toda la generación de Apolos que se va; son todos los románticos, en una palabra. Y de ahí, también, el que se haya venido incurriendo, de largo tiempo atrás, en otro crasísimo error, cual es el de confundir en un solo grupo a decadentes, parnasianos y simbolistas.

Fue el propio José Enrique Rodó quien daría réplica a su compañero con un ensayo, “El que vendrá”, publicado en el nº 30 de la revista -25 de junio de 1896-. Aunque exagerando el carácter deshumanizado del parnasianismo, Rodó procura hacerle ver a Pérez Petit cuál fuese el verdadero sentido de la impassibilidad y de la belleza hierática de su poesía: una noble voluntad de perpetuarse en el tiempo, a la manera de un Arte clásico que ha de sobrevivir a la muerte de sus propios artífices:

Hubo una escuela que creyó haber hallado la fórmula de la paz, proscribiendo de su taller, donde amontonó el tributo de luz y de color que impuso reglamento a las cosas, todos los angustiosos pensamientos, (...) buscando la *non curanza* del Ideal en brazos de la Forma. (...) Entonces, la triste escuela dobló la cabeza sobre el pecho, para morir, guardando aún en la actitud de la muerte, la corrección suprema de la línea, porque conoció que el corazón humano no hubiera querido trocar por las migajas del pan del sentimiento y de la idea sus tesoros inútiles. - Hoy su legado es como una ciudad maravillosa y espléndida, toda de mármol y de bronce, toda de raros estilos y de encantadoras opulencias, pero en la que sólo habitan sombras heladas y donde no se escucha jamás, ni en forma de clamor, ni en forma de plegaria, ni en forma de lamento, la palpitación y el grito de la vida⁵¹⁶.

Víctor Pérez Petit volvería a ocuparse del Parnaso en una monografía dedicada a su venerado “Francisco Coppée”, publicada a largo de los números 36, 37 y 38 de septiembre y octubre de 1896. Con tono melodramático y una cansina obsesión

⁵¹⁶ La transigencia de Rodó para con el Parnaso no quiere significar, en absoluto, un alineamiento con su poética. En múltiples lugares, no dudará en contraponer a la proverbial impassibilidad de la Escuela su concepto de lo que debía ser la esencia de la poesía: “Los que en tiempos cercanos recorrieron la senda que va de las estatuas esbeltas y delicadas de Gautier a los grandes mármoles de Leconte, amaron en el poeta el don de una impassibilidad que resguardara a las líneas del cincel impecable del peligro de un estremecimiento. - Menos paganos, no somos gustamos de recordarle nuevamente el mito del pelícano, porque sin dejar de tener la idolatría de la Forma, necesitamos al mismo tiempo un arrullo para nuestro corazón y un eco para nuestras tristezas. (...) Llenos de estremecimientos íntimos, al mismo tiempo que de sueños ambiciosos de arte, nosotros quisiéramos infiltrar las almas de los héroes de Shakespeare en el mármol de los dioses antiguos; quisiéramos cincelar, con el cincel de Heredia, la carne viva de Musset”. “Juicios cortos”, recogido en la antología póstuma *El que vendrá* (1920), pp. 126-127.

naturalista por el medio social, nuestro autor considera a Coppée un “anti-parnasiano”, un “poeta sentimental”, un “Judas” que sólo se hizo grande tras negar y renegar de los preceptos de la Escuela, de la “pobre impasibilidad parnasiana”.

Tras analizar su maestría formal, esa “difícil sencillez” que no dominaron ni los Heredia, Suñer y Prudhomme, Gautier o el mismísimo Hugo juntos, Pérez Petit pasa a revista a varias de las composiciones más célebres de *Les Humbles*, transcribiendo extensos párrafos y comparándolos, “para que no se hagan torcidas interpretaciones acerca de la aproximación que hice de sus rimas”, con otros de Baudelaire o Banville, inferiores en su opinión. Pese a sus “deslices”, pese a su querencia, heredada de su etapa parnasiana, por los “frutos calenturientos del idealismo”, Coppée representaba para Pérez Petit un Zola en verso, el gran poeta naturalista tan necesario para Francia: “En conjunto, la poesía de Francisco Coppée es poesía naturalista. *Les Humbles*, *Poèmes modernes* y *Poèmes divers* son tres volúmenes que vivirán siempre y que siempre servirán de modelos a los poetas realistas del porvenir”.

Ora por las sabias sugerencias de José Enrique Rodó, ora por el deslumbramiento que le provocarán las *Prosas profanas* de Rubén Darío, Víctor Pérez Petit, como Pablo de Tarso en el camino de Damasco, sufrirá en su *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* una conversión al modernismo parnasiano absoluta e irrevocable. La llamada de la nueva estética le llegará primero a modo de tentativa lúdica. Así, el nº 39 de la revista -10 de noviembre de 1896- se abriría con un “Cuento decadente”, “La música de las flores”, cuya escritura justifica Pérez Petit con una nota a pie de página: “El autor de este cuento no necesita declarar que sus ideas literarias están lejos de ser las del decadentismo. La explicación de él debe buscarse nada más que en un pasajero capricho, que sólo se hace público cediendo a instancias amistosas”.

Por fin, en el nº 45 del 10 de febrero de 1897, su pluma se hace eco de la publicación en Buenos Aires de *Prosas profanas*. Si tan sólo unos meses antes, en su artículo “La lírica en Francia”, había opinado que “la imaginación no es más que un alfarero fantástico y los poetas unos hombres como los demás”, ahora empleaba los términos siguientes para referirse a la lírica de Rubén Darío: “La Imaginación es el cetro de oro de la musa lírica. El Poeta imperial que ha celebrado sus bodas luniminasas con la gentil Erato en el jardín eterno de la eterna Fantasía, lleva entre sus manos pálidas (...) aquel cetro inmortal, emblema de los ritmos de Orfeo, de los colores del Iris y de los perfumes de un incensario...”.

Pérez Petit percibe una clara dualidad en el libro de Darío, encarnada en dos concepciones poéticas opuestas: una parnasiana, “solar”, helénica, serena, escultural y marmórea, respetuosa con las reglas clásicas y con la razón, y otra “revolucionaria”, “nocturna”, decadente y wagneriana, fundamentada en una insensata búsqueda de la “incomprensión”, ahíta de “sensaciones”, de “paroxismos y estremecimientos”. Pese a confesar todavía su fidelidad a un “arte sociológico” que le impedía “aceptar la teoría de Rubén Darío” plenamente, Pérez Petit rompe una lanza a su favor justo cuando más “está de moda zaherir al inspirado creador de *Prosas profanas*”. Bifrente el busto de Darío, fue su griego perfil de parnasia no aquél que le mereció mayor respeto, comprensión y admiración:

¿Qué importa que haya alguno que otro verso de oscuro sentido...? (...) El período rueda majestuoso, recamado de ricos dibujos, maravillas del cincel, como una gigantesca sábana de mármol que se deslizara sobre ruedas de diamante. (...) Y en esto, hay que decirlo, (...) supera a Moréas, que sólo es un griego de la decadencia, ignorante de cualquier otra Venus que no sea la de Scopas, y va a officiar ante el mismo altar en que Leconte de Lisle, cantando al cósmico Olimpo con heráldicos sonos de trompeta de plata, alza el cálix consagrado, lleno hasta las heces con el zumo ardiente de las viñas de Corinto...

Muy pronto, en el último número de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* -25 de noviembre de 1897-, el mismo Víctor Pérez Petit que clamaba contra los “errores y aberraciones” de la Escuela recibirá su *baptisma pyros* con la publicación de una serie de “Joyeles bárbaros”, sonetos del más ortodoxo parnasianismo que más tarde conformarían el único poemario de nuestro autor.

Al hilo de sus ensayos precitados, en 1903 Pérez Petit dio a la imprenta *Los modernistas*, uno de los libros que inauguran en el siglo XX la historiografía del movimiento y cuyo éxito fue tal que se agotaron dos ediciones ese mismo año. Compuesto de diversos estudios monográficos –“D’Annunzio”, “Tolstoi”, “Verlaine”, “Darío”, “Mallarmé”, o “Nietzsche”-, así como de un capítulo introductorio, “La lírica en Francia”, que refunde el estudio homónimo presentado a la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* en 1895, *Los modernistas* supone en la trayectoria de nuestro autor su adhesión pública a la nueva estética. Ocho años han pasado desde sus diatribas, y las opiniones del crítico uruguayo han evolucionado manifiestamente. Si el decadentismo le parece ahora que “fulguró (...) en el cielo del arte como una aurora boreal”, su valoración del Parnaso será aún más positiva: “los parnasianos han realizado

verdaderos prodigios, y (...) siempre hemos de agradecerles el que hayan dado a la poesía lo que nunca debió perder: su carácter, su timbre aristocrático, su elegancia, su exquisitez, su refinamiento”. Comparemos las palabras que dedicó a Banville antes y después de su “conversión”:

Leed las *Odas funambulescas*, su mejor libro; leed las *Estalactitas*; leed las *Occidentales*, y diga cualquiera si aquello no es el quid divinum del desenfreno artístico... (1895)

Leed las *Odas funambulescas*, su mejor libro; leed las *Estalactitas*; leed las *Occidentales*, y decid si esos versos encantadores no parecen escritos por un Pierrot genial en una orgía de carnestolendas; si no hacen el efecto de una saturnal moderna manchada de risas, de perfumes y de burbujas de champagne; si no hay en ellos la alegría y chisporroteo de los fuegos de artificio que constelan la noche con su fugaz colorido... (1903)

A diferencia del artículo de 1895, en su renovado ensayo Pérez Petit dedica un amplio espacio a analizar a los parnasianos individualmente, desde Heredia, “uno de los príncipes más culminantes de esta Escuela”, “mago evocador del genio de las palabras”, hasta los autores más desconocidos, y ello es un buen indicador de cuánto había indagado al respecto: Laurent Tailhade, “artífice primoroso de *Vitraux*”, Anatole France, “el Chénier de las *Bodas Corintias*”, Armand Silvestre, “soñador elegante de *La Chandon des étoiles* y de *La gloire des souvenirs*”, Albert Glatigny, “uno de los fundadores de la escuela”...

Finalmente, el ensayo se cierra con una exégesis del simbolismo y del decadentismo, “novísimo espíritu poético” que vino a reaccionar contra la “tiranía” del realismo y del naturalismo, contra los malos poetas y “desertores” como Sully-Prudhomme y Coppée. A éstos antepone Petit “los astros rutilantes del cielo del arte”, los Verlaine, “el poeta cíclico de nuestra edad”, Henry de Régnier, “lazo de unión entre los poetas parnasianos y simbolistas”, Mallarmé, Rimbaud, Rodenbach, Moréas, Maeterlinck, Verhaeren, Samain...⁵¹⁷

Teoría y crítica literaria tienen su anverso en *Joyeles bárbaros* (1907), praxis poética de

⁵¹⁷ El texto de “La lírica en Francia” aún hubo de sufrir ciertas modificaciones en la edición de *Los modernistas* integrada en las *Obras Completas* de Pérez Petit (1943), aun que éstas radican fundamentalmente en la amplitud del discurso, no en su mensaje. Así, la nueva versión casi se ha transformado en una antología poética, dado el número de nuevas composiciones transcritas al pie de cada autor, al par que se incluyen otros nombres antes ausentes -es el caso de algunos parnasianos como L. Ménard, A. Méral o Henry de Cazalis-. El único cambio relevante atañe a la rehabilitación de aquellos parnasianos denostados en 1903, Sully-Prudhomme -Premio Nobel de por medio- y Coppée, el único “digno de sobrevivir” entre “los poetas de la realidad y el materialismo filosófico”.

signo parnasiano con la que Víctor Pérez Petit inscribió su nombre en el modernismo. Estructurado, según el modelo de *Les Trophées*, en varias secciones de supuesta índole temática, los 120 sonetos que componen el libro carecen sin embargo de aquella unidad tonal y expresiva: remiten, más bien, a la pluralidad de acentos y actitudes líricas propia de las tres ediciones del *Parnasse contemporain*, conciliando una suerte de antología total del parnasianismo hispánico firmada por un solo autor.

Su primera parte, “El ciclo de hierro”, se abre con “Los siglos”, un compendio de imitaciones y paráfrasis de Leconte de Lisle y Heredia, de escenas históricas y representaciones animadas - “La estrella del conquistador”, “Los elefantes”, “Las cigüeñas”, “Bacanal griega”... -. A patrones semejantes obedecen “La muerte de Babilonia”, “Mujeres bíblicas”, trasunto de *Les Princesses* de Banville, y los trágicos “Nerón” y “La visión del Golgotha”.

Menor homogeneidad presenta la segunda parte, “El ciclo de oro”. Su dos primeras secciones, “Las horas” y “Dagas de oro”, rezuman la influencia de *Les Humbles* de Coppée y de las *Stances* de Sully-Prudhomme en una serie de piezas sentimentales, filosóficas y realistas - “La tuberculosa”, “La obrerita”, “La traición”, “El tren que pasa”-, mezcladas sin criterio alguno con sonetos ecfrásticos - “Estampa de Paul Berthon”- y madrigales sensuales y florales - “Las luciérnagas”, “Paisaje de abanico”, “La amante se desnuda”, “La musmé”...-. Por su parte, “Las flores histéricas”, pese al rótulo de aire decadente, comporta una serie de madrigales cuyo sensualismo orientalizador se incardina en la tradición más elemental del *Parnasse contemporain*.

Queda para el final de *Joyeles bárbaros* su sección más rica en matices y sin duda la de mayores alicientes, “La comedia pastoral”, compuesta de una serie de sonetos bucólicos y georgicos cuya serena plasticidad y velado intimismo apuntan al parnasianismo crepuscular de un Léon Dierx. En este sentido, podemos destacar una pieza como “El Ángelus”, probablemente inspirado por el recuerdo del célebre lienzo *L'Angélus* de Jean-François Millet (1857):

Al través de los campos vuelven los campesinos
Con pasos fatigados, a sus pobres hogares:
Al hombro las horquillas remedan singulares
Tridentes que se incrustan en cielos vespertinos.

Tienen tonos de cinc los lejanos caminos,
Y perfuman la tarde ocultos azahares;

Sobre horizontes grises chimeneas impares
Fuman columnas de humo con modos paulatinos.

Allá, en los hondos cielos la blanca estrella late
Como una triste amiga, como una suave hermana.
De pronto, en el silencio austero que se abate,

Sobre la tierra vibra el son de una campana.
Y su frente el labriego, con mano respetuosa,
Descubre ante la muerte que pasa silenciosa.

3.3 España

3.3.1 Recepción del Parnaso en la prensa española de la Restauración

El gran desarrollo de la industria editorial durante la segunda mitad del siglo XIX, el incremento del número de lectores –y lectoras– y la desaparición parcial de la censura hacia 1881 provocaron que en la España de la Restauración borbónica la prensa periódica viviera una época dorada y resultase, incluso por encima del libro, esencial para la detentación y divulgación de la información y la cultura de la época. La intensa labor de traducción y de difusión de las ideas literarias procedentes del extranjero llevada a cabo por diarios y revistas propició un diálogo transnacional en cuyo contexto se produjo la primera recepción del parnasianismo en la literatura española.

Paralelamente a *La Nación* de Buenos Aires, a *La Habana elegante* y *El Fígaro* en Cuba, a *Letras y ciencias* en Santo Domingo, a *El Nacional* de México o a *Papel periódico ilustrado* en Bogotá, los diarios madrileños de información general, cuyos suplementos fueron los “grandes indicadores de la prensa literaria”⁵¹⁸, así como las revistas culturales misceláneas se dieron a traducir por vez primera en España a los poetas del Parnaso y a analizar las novedades líricas que en París venían surgiendo y sucediéndose cada vez con mayor celeridad.

Así, *La Correspondencia de España* (1860-1925), primer diario independiente de nuestro periodismo y el de mayor tirada en su primera época, y sobre todo el progresista *La Iberia* (1854-1898) pudieron decirse que casi monopolizaron la traducción de François Coppée en nuestro país. En fecha tan temprana como el 24 de septiembre de 1863, *La Correspondencia de España*, además, se había hecho eco del estreno de *Diane aux bois*, obra del “brillante poeta M. Teodoro Banville”, una noticia que repetiría palabra por palabra *La Iberia*. En este último diario, por cierto, vieron la luz múltiples adaptaciones de Banville y artículos sobre Coppée y Baudelaire⁵¹⁹.

⁵¹⁸ Cf. Alonso, C. “La consolidación del modelo literario en los suplementos de la prensa diaria de la Restauración. La aportación de *El Liberal* (1879-1885)”. *Actas del Congreso Internacional Literatura Hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Lugo, 25-28 de noviembre de 2008. Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

⁵¹⁹ El 16 y 17 de junio de 1893 *La Iberia* publicaba, en su sección “Los grandes hombres”, la traducción de dos artículos dedicados a Baudelaire. El primero de ellos, firmado por C. Lemmonier, sacralizaba al conferenciante irónico y brillante del periplo belga, mientras que el segundo, publicado por Jules Vallés originalmente en *La Rue*, encadenaba una sarta de insultos de todo tipo contra Baudelaire: “fanfarrón de la inmoralidad”, “lib repensador de pacotilla”, “malvado especulador”, “dídactico (...) vendedor de

El Imparcial (1867-1933), el periódico español más influyente durante todo el Fin de Siglo, impulsado por un magnífico suplemento literario, *Los lunes del Imparcial*, se constituyó pronto en uno de los mejores termómetros del ambiente cultural de nuestro país. Pese a publicar, esporádicamente, algunas traducciones de Gautier —entre ellas, el poema más antiguo que hemos localizado en el contexto peninsular (1868)-, de François Coppée o de Baudelaire, su valía respecto a la recepción del Parnaso radica en sus páginas de crítica literaria, muchas de ellas firmadas por los escritores modernistas de mayor calibre. Incluso llegó a contar con la colaboración directa, a principios del siglo XX, de un miembro del *Parnasse* como Catulle Mendès.

No cabe duda de la importancia de *El Imparcial* como temprano receptor de los poetas del *Parnasse contemporain* en el conjunto de los países de lengua española. Si pasamos por alto alguna referencia aislada, como aquella de Fernán Caballero cuando reprodujo una estrofa de “La Cloche fêlée” el mismo año de publicación de *Las flores del mal*⁵²⁰, ha sido en las páginas del diario madrileño donde hemos localizado, aunque intrascendentes, las más antiguas alusiones a Charles Baudelaire en toda la literatura hispánica, la mayoría de ellas inadvertidas hasta hoy por la crítica. El 13 de septiembre de 1867 aparecía en *El Imparcial*, todavía en su etapa como “Revista Hispanoamericana”, una breve nota necrológica sobre el parisino, llamativa sin duda en cuanto que sólo reconocía en el poeta al mero traductor de Poe:

Ha muerto en París Carlos Baudelaire, traductor de las obras del gran novelista norteamericano Edgar Poe. Baudelaire había perdido la razón algún tiempo y se hallaba en un manicomio donde han tenido fin sus días⁵²¹.

escapularios”... Finalmente, Vallés demostraba en un texto absolutamente maldiciente sus nulas dotes de vaticinador: “Baudelaire fue un poeta muy raro. Tuvo un minuto de gloria y un siglo de agonía. ¿Tendrá diez años de inmortalidad? ¡Apenas! Sus admiradores pueden esperar, a lo sumo, que algún día un curioso o un refinado alojará a este loco en compañía de otros excéntricos en un volumen mal impreso. No merece tampoco más”. A Coppée, por su parte, se le dedicó el artículo “Coppée y España” (1893).

⁵²⁰ Dicha estrofa encabezaba, a guisa de epígrafe, el artículo “La campana del rosario”, publicado en el semanario *El pensamiento de Valencia* (1857). Cf. Aggeler, W. F. *Baudelaire judged by Spanish Critics (1857-1957)*. Athens: University of Georgia Press, 1971.

⁵²¹ No resulta, sin embargo, nada extraño este hecho, dado que en España la recepción del gran escritor norteamericano se anticipó a la de su traductor francés. Ya Pedro Antonio de Alarcón, en *Juicios literarios y críticos* (1858) había incluido un ensayo sobre “Edgar Poe”. Justo al año siguiente vería la luz la primera edición española de las *Historias extraordinarias* del norteamericano, con un prólogo de Nicasio Landa. W. Aggeler sugiere que tanto el ensayo de Alarcón como el prólogo de Landa se basaban en el prefacio de Baudelaire a sus propias versiones de *Historias Extraordinarias*. Cf. *Op. Cit.* pág. 9 y ss. La traducción de un pasaje de aquel prefacio de Baudelaire aparecería luego precisamente en *El Imparcial* con el título de “El arte y la industria”, 9 de marzo de 1896.

Años más tarde, el 8 de agosto de 1879, J. F. Latorre firmaba un artículo dedicado a los premios literarios universitarios en el cual mencionaba erróneamente el poemario más importante del siglo XIX: “Baudelaire, el delicado poeta de *Flores de mayo* (sic)”. Y el 11 de diciembre de 1882 se imprimió, en una sección de citas, la siguiente: “El teatro es como la iglesia, acoge a todo el mundo. Baudelaire”.

Mayor relevancia e interés encierran las primeras alusiones a Leconte de Lisle y a Coppée en nuestras letras. El 17 de marzo de 1879, *El Imparcial* publicaba una noticia, firmada por su corresponsal parisino Ernesto García Ladevese, referente a las candidaturas a la Academia de ambos poetas:

Leconte de Lisle es uno de los primeros poetas líricos de Francia y sus *Poemas bárbaros* es una obra considerada como de las más notables de nuestro tiempo. Sin embargo, Leconte de Lisle no es popular; es uno de esos poetas de el evado genio; de potente estro; de inspiración robusta, de extraordinarias condiciones, pero al que el público nunca acoge bajo su tutela, nunca se ciñe con alma y corazón: los triunfos literarios tienen su secreto; ¿cuál será el secreto de que no sea popular Leconte de Lisle? Francisco Coppée es el autor del *Passant*, drama en un acto en que Sarah Bernhardt reveló su talento escénico. Se dice en el mundo literario: “Francisco Coppée y Sarah Bernhardt nacieron en un día”⁵²².

Si Leconte de Lisle no era popular ni siquiera en Francia, una década después del clamoroso éxito de *Le Passant* (1869) apenas se conocía a Coppée en España más que por la autoría de aquel drama, traducido ya en Madrid en 1875⁵²³. El 12 de enero de 1880, en la sección “París”, un tal “Yorkick” reseñaba el estreno de *Le Trésor* admitiendo que Coppée era una “Gloria francesa poco conocida, por cierto, en España”. Pronto, sin embargo, la fama del parnasiano en nuestro país correría como la pólvora. El

⁵²² Político y periodista cántabro, Ernesto García Ladevese (1850-1915) fue autor de varios poemarios románticos -*Baladas y cantares* (1867), *Fuego y cenizas* (1868), *Meditaciones, páginas en verso* (1869), *Olas del mar* (1870)- y novelas de costumbres -*La carcajada* (1872), *El ídolo* (1897)-. Durante su estancia en la capital francesa, donde llegó exiliado en 1879, pudo conocer a los más importantes intelectuales del momento, lo cual refleja en sus libros *Fuera de la patria* (1880) y *Memorias de un emigrado* (1892). En este último volumen nos cuenta, por ejemplo, sus frecuentes visitas a la casa de Víctor Hugo, en cuya tertulia coincidía con personajes como Monselet, Paul de Saint-Victor, Arsénio Houssaye o Catulle Mendès, al tiempo que citaba al Gautier de la “Sinfonía en blanco mayor” como “uno de los más brillantes poetas de nuestro siglo”. El respeto de Ladevese por Gautier asomaría de nuevo en unas notas sobre la inauguración en Tarbes de un busto en su honor: “Ya era hora de que aquí, donde tanto mamarracho ha tenido los honores de la estatuaría en estos últimos años, se acordase alguien de que Teófilo Gautier, el incomparable artífice de la lengua francesa, no tiene ni una modesta lápida...”. Cf. *El Imparcial*, 18 de agosto de 1890.

⁵²³ *El amor que pasa. Idilio en dos escenas. Traducción de Le Passant*, por Francisco Luis de Retes y Don Francisco Pérez Echevarría. Aribau. Madrid, 1875.

10 de diciembre de 1883, de nuevo García La devese reflexionaba sobre la reñida elección que se preparaba entre los varios candidatos a convertirse en académicos: About, Montaut y el propio Coppée, nombres que “para los literatos de todo el mundo son bien conocidos”. Y unos párrafos más adelante, confesaba abiertamente que “Coppée es muy conocido y estimado en España por sus poemas, llenos de talento y emoción”. Por fin, a principios de 1884, el parnasiano ocupó el deseado sillón en la Academia, hecho que recogerían todos los rotativos⁵²⁴.

No jugó menor papel en la recepción de Coppée en nuestro país *La Época* (1849-1936), tanto por las traducciones de l parnasiano que fue integrando en sus páginas como por sus reseñas, noticias biográficas y crónicas teatrales a él dedicadas⁵²⁵. Apenas un año después de que “Yorick” advirtiese en *El Imparcial* del escaso renombre de Coppée entre nosotros, el 19 de septiembre de 1881 aparecía en *La Época* una reseña de *Contes en vers et poésies diverses* en la cual se admitía que “a toda persona medianamente versada en literatura francesa no hay por qué encarecerle el nombre y las obras de François Coppée. Es, después de Victor Hugo uno de los primeros, el primero quizá de los poetas vivos en Francia”. Entre las virtudes del poeta, el anónimo crítico resaltaba aquellas más acordes con los ideales de la Escuela, su “expresión del pincel o el cincel por la pluma...”.

Junto a Coppée, Banville fue otro de los parnasianos de los que se ocupó *La Época*,

⁵²⁴ La investidura académica de Coppée no fue el único suceso de su biografía que recibiría cobertura en *El Imparcial*. En 1892, dentro de la serie “Cómo escribe...”, se nos detallaba su caligrafía “con letra clara y gruesa” y cómo redactaba “sólo en verano y en el campo”. Su recogimiento familiar, e incluso su pasión por los gatos y los gorilas –vid. “Páginas ajenas”, 23 de enero de 1894- también recibieron la atención de *El Imparcial*. En cuanto a sus estrenos teatrales, todos y cada uno de ellos merecieron su correspondiente crónica: *Severo Torelli* -3 de diciembre de 1883 en París y 12 de marzo de 1894 en Madrid-, *El hombre y la fortuna* -19 de mayo de 1884-, *El padre nuestro* -24 de marzo de 1895-, *El banco* -11 de febrero de 1904-, *El certamen de Cremona* -3 de noviembre de 1906-, *La bendición* -13 de junio de 1910-... Pocos se atrevían entonces a criticar al autor más leído de París. En tre los valientes, merece recordarse a R. Soriano, en cuyo ensayo taurino “Los cien mil hijos de San Luis” -12 de agosto de 1895- ironizaba sobre la relamida cursilería del poeta de *Les Humbles*: “Me refiero al dulcísimo, al encantador François Coppée, todo miel, todo guayaba cuando de filantropía y de amor a los débiles se trata. (...) ¡Habrà que oír la impresión taurina del autor de las poesías a los débiles, del protector de los gat os, que forman su verdadera familia, del tierno can tor de las flores, creador de una nueva especie de rosas, la Rosa Coppée!”. Finalmente, el 25 de mayo de 1908, publicaba *El Imparcial* la noticia de la muerte de Coppée, firmada por R. Blasco. Es de notar que la larga enfermedad del poeta había sido minuciosamente detallada en las crónicas parisinas del diario desde al menos octubre del año anterior, todo lo contrario que la de Leconte de Lisle, sólo anunciada en una breve nota “telegráfica” del 9 de julio de 1894 en la que apenas se destaca su posición de “célebre académico”.

⁵²⁵ Desde el estreno “con gran éxito” de *Severo Torelli* (1883) al “inmenso triunfo” de *Pour la Couronne* (1895), obra “g randiosa”, “soberbia”, “digna del propio Shakespeare”, en palabras del cronista J. Torrendell, la dramaturgia de Coppée fue puntualmente comentada en *La Época*. Un día después de la muerte del poeta, el 24 de mayo de 1908, el periódico se haría eco de la noticia publicando un extenso obituario de índole biográfica y tono melodramático.

publicando sus textos desde 1882 y dedicándole algunos elogios fúnebres. Uno de ellos lo firmaba, en mayo de 1891, el mismo Rodrigo Soriano que en *El Imparcial* se burlara de Coppée. Allí reconocía Soriano que en España “Banville es más conocido por sus prosas” que por sus versos, si bien en su estilo, a esas alturas, le parecía haber quedado ya algo obsoleto: “Genio original fue Banville. (...) Hace tiempo que su arte pasó de moda y ya no se leen sus libros en el fragor de la batalla. Pero los espíritus delicados, amantes del arte sencillito, gozarán eternamente al leer los bellísimos cuentos o al saborear las adorables poesías del genial Teodoro de Banville”.

De los obituarios parnasianos imprimidos en *La Época* merece subrayarse también el de Leconte de Lisle -27 de julio de 1894-. Firmado por un tal “Brantomé”, se trataba más bien de un sustancioso artículo de crítica literaria, muy atento a la antipatía que el poeta parnasiano sintiera por simbolistas y decadentes, subscrita por el propio crítico español: “Los simbolistas sacan sus frases como un jugador de manos chismes del sombrero; los decadentes son unos farsantes, los otros unos tontos, Fulano un imbécil...”.

Finalmente, cabe mencionar la columna que publicó *La Época* -8 de febrero de 1909- noticiando el trágico accidente mortal de Catulle Mendès, el “poeta inspiradísimo, cuentista delicioso, crítico, novelista, autor dramático”, cuyo “trágico fin” había de producir “sentimiento en España, donde tenía muchos admiradores”⁵²⁶.

De nuevo serían Coppée y Catulle Mendès los parnasianos que gozaron de mayor atención en otro de los grandes diarios españoles, *El Heraldo de Madrid* (1890-1939), donde aparecieron varias traducciones de sus prosas y cuyas efemérides literarias y biográficas fueron puntualmente valoradas⁵²⁷. También las destacadas trayectorias cuentísticas de Banville y de Armand Silvestre recibieron francos elogios tras la muerte de ambos autores. El 13 de marzo de 1891, *El Heraldo de Madrid* se ocupaba del poeta de *Odes funambulesques* en estos términos: “Este escritor es uno de los que más honraban las letras francesas contemporáneas. (...) Su pluma, tan brillante como infatigable, supo alternar con las divinas expansiones líricas y las encantadoras

⁵²⁶ Más allá de Coppée y compañía, la primera mención a un autor del *Parnasse contemporain* presente en *La Época* se remonta nada menos que al 27 de Diciembre de 1868, cuando se anunciaba en sus páginas la edición parisina, al cuidado de Banville, de las *Obras Completas* de Baudelaire: mano a mano con las precisadas alusiones en *El Imparcial*, nos encontramos ante una de las más antiguas transcripciones del nombre de Baudelaire en el contexto hispánico.

⁵²⁷ A la muerte de Coppée, el 24 de mayo de 1908, *El Heraldo de Madrid* aclamaría al poeta como a “uno de los más populares entre las demás naciones latinas”. Todavía el 7 de junio de 1910 el diario madrileño le dedicaría un artículo, “Coppée y los pájaros”, en el que se intercalaban extensos párrafos extraídos de las *Memorias* de este auténtico *best-seller*. Por su parte, la “Trágica muerte de Catulle Mendès”, cuya “labor literaria era muy conocida en España” ocupó varias columnas en la tirada del 8 de febrero de 1909.

composiciones teatrales los cuentos, de los que ha dejado rica y variadísima cosecha”. Por lo que respecta a Silvestre, la sección “Muertos ilustres” del 21 de febrero de 1901 elogiaba así al “cuentista inimitable” y al brillante alumno de la Escuela parnasiana: “Como buen parnasiano, se preocupó grandemente, a semejanza de Flaubert, del modo de expresión de las ideas; resultaba, tanto en verso como en prosa, un cincelador de la frase; pulía, limaba de tal manera, que su estilo era, no sólo una forma de manifestación literaria, sino el más adecuado y armónico instrumento para interpretar la ironía, la burla y las sensaciones del placer que se proponía Silvestre comunicar a sus lectores”.

Pero la contribución más relevante a la recepción del Parnaso de cuantas se contabilizan en las páginas de *El Heraldo de Madrid* estriba en el artículo del 18 de febrero de 1893 “Una pluma de oro”, relato del triunfo parisino de *Les Trophées* de Heredia. A través de sus diversas secciones -“Un español que escribe en francés”, “Coro de elogios”, “Rimas impecables”, “Retrato del autor”, “Sonetos” y “Gloria española”-, el anónimo cronista nos desvela la naturaleza parnasiana del poeta, los rasgos fundamentales de su arte sonetístico –traduciendo para ello, aunque en prosa, varios de los *trofeos*- y, sobre todo, su condición de poeta español, en la que incide continuamente: “Y como Heredia, aunque escriba en francés, lleva en sus venas sangre española, su gloria, indudablemente, tiene algo de nuestras glorias...”⁵²⁸.

Mano a mano con los diarios, las revistas cumplieron un papel fundamental en la recepción y difusión del parnasianismo en España. En este sentido, la demora de publicaciones modernistas similares a las que en América encauzaron la renovación estética –*Revista de América*, *Revista Azul*, etc.- se vio compensada con el impulso de las secciones literarias de las revistas de información general, notable depósito de traducciones y artículos de crítica orientados a generar el debate sobre el nuevo arte de escribir. Entre las de mayor prestigio en su época, la *Revista de España* (1868-1894), pese a su inclinación por el género novelístico, publicó algún poema de Catulle Mendès

⁵²⁸ Aunque marginales, otras notas sobre los poetas parnasianos provenientes de *El Heraldo de Madrid* apuntan a Baudelaire y a Leconte de Lisle. El 8 de enero de 1893 se recoge en sus páginas “una anécdota, a propósito del poeta francés Carlos Baudelaire”, cuyo origen debemos a unos jóvenes periodistas belgas que, a falta del retrato del asesino, deciden colocar una foto del poeta de *Las flores del mal* acompañando la noticia de un salvaje crimen... En cuanto al autor de los *Poèmes barbares*, el 18 de mayo de 1909 apareció en la sección literaria el resumen de una conferencia sobre la impasibilidad poética a cargo de un profesor universitario, señor Merimée: “Con toda su escueta, Leconte de Lisle se niega a dar sus emociones a la *plébe carnassière*. Pero no quiere decir esto que Leconte de Lisle sea un impassible, un indiferente. Ha sufrido en la común congoja en vez de sufrir en la suya propia...”.

y reseñas a los libros de Coppée y Banville ⁵²⁹. Pero mayor sería sin duda la aportación de *La Ilustración española y americana* (1869-1921), gran foco de difusión de la poesía en prensa e indicador por antonomasia de los gustos poéticos y preferencias del público burgués durante los años de la Restauración ⁵³⁰. Sus secciones “Crónica parisina” y “La quincena parisien” no ticiaban puntualmente sobre cuanto acontecía en la capital francesa en diferentes ámbitos –política, literatura, moda...-, siempre y cuando no chocara con la ideología conservadora de la burguesía y el *buen gusto* imperante, regido en el terreno de la lírica por los Campoamor, Antonio F. Grilo o Manuel del Palacio. En este sentido, la poesía parnasiana, todo lo contrario que la decadente-simbolista, en nada traspasaba los límites morales y expresivos de aquel *buen gusto*, y en *La Ilustración española y americana* se tradujo ampliamente a los Heredia, Sully-Prudhomme, Coppée, Leconte de Lisle, Gautier, Armand Silvestre y Catulle Mendès ⁵³¹.

La cosmopolita *Revista contemporánea* (1875-1907) cedió igualmente sus páginas a las reseñas y traducciones de los poetas parnasianos como Gautier, Coppée, Mendès, Silvestre, Sully-Prudhomme y Baudelaire, cuyo poema “Don Juan en los infiernos”, en una versión de un tal “N. Z” publicada en octubre de 1876 supone la más antigua de cuantas hemos conseguido ubicar en todo el contexto hispánico ⁵³². No por ello, sin embargo, puede decirse que la editorial mantuviera en sus inicios una línea tolerante para con las innovaciones del decadentismo o del simbolismo. Haciéndose eco del

⁵²⁹ En marzo de 1884 podemos leer una crítica favorable a *Un idylle pendant le siège* de Coppée, en la cual se reconoce “la delicadeza y la originalidad (...) del poeta favorito hoy”. Por otro lado, en enero de 1888 la importante sección “La literatura de todo el mundo”, dedicada al año anterior, dio cuenta de *Arrière-Saison* de Coppée –traducido como “El otoño” y, según la revista, “como todo lo que él escribe, encantador”- y de dos títulos de Banville, el cuento galante *Madame Robert* y el poema *El herrero*, “donde lo antiguo y lo moderno se unen delicadamente”.

⁵³⁰ Cf. Palenque, Marta. *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español: la Ilustración española y americana (1869-1905)*. Alfar. Sevilla, 1990.

⁵³¹ Aparte de las traducciones y de algunas reseñas y crónicas de estrenos teatrales, apenas hemos localizado referencias críticas sobre el Parnaso en *La Ilustración española y americana*. El 8 de agosto de 1894 se abordaba la muerte de Leconte de Lisle con la reproducción de un retrato del poeta y una breve nota necrológica firmada por G. Reparaz. Allí, y tras unas líneas bio-bibliográficas, el crítico apuntaba que el autor de los *Poèmes antiques* no era, ni mucho menos, un desconocido dentro de nuestras fronteras: “Era gran admirador de los antiguos poetas, considerando extrañados y decadentes a los modernos, incluso a Byron, Goethe y Víctor Hugo. Deja muy buenas traducciones de *La Iliada*, de *La Odisea* y de otras poesías antiguas, y otras muchas obras muy leídas en Francia y aun en España, donde lo francés va siendo más conocido que lo nacional, y donde, por tanto, tenía Leconte de Lisle admiradores. Acúsale de frío sus propios compatriotas, pero reconocen todos que era muy erudito, excelente hablista y de buen gusto estético...”.

⁵³² Prácticamente desapercibida hasta este momento por la crítica, es cierto que Esperanza Cobos Castro la había citado ya, si bien tomándola por una reseña cuando se trata en realidad de la traducción íntegra del poema de Baudelaire. Cf. “La literatura francesa en la *Revista Contemporánea* (1875-1907)”. *Alfinge, revista de filología*, nº 5, 1987-1988, pp. 105-110. Universidad de Córdoba.

flamante manifiesto simbolista de Moréas, Leopoldo García-Ramón, en una de sus “Cartas de París” enviada al director de la *Revista contemporánea* –octubre de 1886-, avisaba en un tono apocalíptico del peligro que corría la poesía española ante la amenaza inminente de las nuevas corrientes francesas: “Naturalmente, los decadentes no vivirán, pues no pueden vivir, pero durarán; y créame V., no le quiten ojo de encima; la locura es contagiosa, y estos poetas son muy capaces de pasar los pirineos... ¡Líbrenos Dios de la cólera, de los terremotos y del simbolismo, amén!”.

Más allá de cualquier periódico o revista de la época, fue sin duda *La España moderna* (1889-1914) el gran órgano de difusión del Parnaso en nuestro país. Revista y editorial a la misma vez, la había fundado en Madrid José Lázaro Galdiano con la pretensión de dar a conocer entre el público español lo mejor de la alta cultura europea de su tiempo, asumiendo así un perfil pedagógico, crítico y comparatista de una sobriedad y sensatez como hasta entonces no se había visto en su ámbito.

Asesorada por intelectuales de la talla de Pardo Bazán, Clarín o Miguel de Unamuno, su sección “Revista de revistas” significaba una palestra cultural de suma actualidad, con una parte dedicada a la crítica y otra a la historia de la literatura en las cuales aparecían con puntualidad reseñas, resúmenes y traducciones de lo extranjero. Por lo que respecta a la poesía francesa, uno de los grandes colaboradores de *La España moderna*, Fernando Araujo, se ocupó allí de configurar las directrices fundamentales que marcarían la recepción del Parnaso, el decadentismo y el simbolismo. Podemos comenzar destacando ensayos como “Esteban Mallarmé y el simbolismo” –abril de 1899-, “Escuelas poéticas contemporáneas” –febrero de 1901-, “La evolución de la poesía en el último cuarto de siglo” –mayo de 1901- o la traducción, en septiembre de 1902, de un monográfico de M. des Essarts sobre “La Escuela parnasiana”. Procedente de la parisina *Revue Bleue*, formulaba el texto una exégesis cabal del *Parnasse contemporain* a la luz de las innovaciones simbolistas: “Los simbolistas han tomado, como era su derecho, distinto rumbo (...) Sus versos, magníficos a veces aisladamente, parecen en conjunto prosa cadenciosa (...). La ortodoxia poética reside en la doctrina y en los ejemplos de Parnaso de 1866. El Parnaso, con sus fundadores, representa la perfección de la poesía francesa en el último tercio del pasado siglo: su labor histórica consiste en haber devuelto al público el gusto por los hermosos y buenos versos; su labor literaria significa la vuelta a la tradición, manifestada en admirables poemas e irreprochables colecciones...”.

Individualmente, y a lo largo de los años, Araujo dedicó en la “Revista de revistas” distintos artículos, todos favorables, a varios de los principales poetas del Parnaso, desde Heredia –“José María de Heredia. Siluetas parisienses”, junio de 1900-, hasta Silvestre –“Armando Silvestre”, mayo de 1901-, pasando por Leconte de Lisle –“Kant y Leconte de Lisle”, diciembre de 1919-, si bien sus predilectos fueron Sully-Prudhomme, a quien dedicó una “Biografía” –abril de 1900- y un resumen de “El testamento filosófico de Sully Prudhomme” –abril de 1907-, y sobre todo François Coppée, del que llegó a ocuparse hasta en tres ocasiones: “Francisco Coppée” –febrero de 1893, traducción de un larguísimo ensayo de Jules Claretie-; “Victor Hugo y Francisco Coppée” –marzo de 1911, de nuevo traducido de un autor extranjero, Monval-; y “Los comienzos de Francisco Coppée” –enero de 1913-⁵³³.

Por otra parte, la empresa de Lázaro Galdia no dio a la imprenta varias publicaciones efímeras como la *Revista Internacional* (1894), en cuya base estaba, en palabras del propio mecenas, “dar a conocer en correctas traducciones las obras más notables que produzca el ingenio humano de ambos mundos”⁵³⁴. Así, partiendo de tales preceptos, tanto la revista *La España moderna* como su filial *Revista Internacional* publicaron desde 1890 traducciones en prosa y en verso de muchos de los poetas del *Parnasse contemporain*: Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire, Mendès, Coppée, Léon Dierx, Henry Cazalis y Anatole France. En cuanto a la propia editorial de *La España moderna*, y mientras Emilia Pardo Bazán fue su principal orientadora, primaron las impresiones en volumen independiente de autores franceses. En concreto, sus colecciones “Extranjeros ilustres” y “Libros escogidos” presentaron a varios parnasianos como Gautier, Coppée o Baudelaire –impreso en nuestra lengua por vez primera en formato libro-, si bien la mayoría de los títulos habían visto ya la luz por entregas en las precitadas revistas literarias de la empresa. Finalmente cabría destacar, además, algunas antologías de la casa como *Ramillete de cuentos* (1892), *Tesoro de*

⁵³³ Araujo, devoto de la lírica francesa decimonónica, no dudó sin embargo en denostar gran parte de poesía modernista hispánica en cuanto se presentaba la ocasión. En concreto, la hipertrofia de actitudes decadentes y simbolistas le llevó a escribir alguna sátira como “Poesía modernista”, compuesta de piezas con títulos de la hechura de “Tragedias glaucas wisigóticas”. Cf. “Crítica”, *La España moderna*, abril de 1911. Paralelamente a estas aportaciones de Araujo, *La España moderna* presentó igualmente una traducción del ensayo de E. Zola “Teófilo Gautier, estudio biográfico y crítico” –septiembre de 1891-; una nota necrológica de L. Bacarrand sobre “Leconte de Lisle” –agosto de 1894- y varios textos del propio Gautier ocupándose de Baudelaire, “Nerval y Baudelaire” –enero de 1894- y “Carlos Baudelaire” –febrero de 1894-.

⁵³⁴ Recogido por Yeves Andrés, Juan Antonio. *La España moderna. Catálogo de la editorial. Índice de las revistas*, pág. 25.

cuentos (1893), *Cuentos escogidos* (1894) o *Los hombros de la marquesa* (1894), donde se recogían ejemplos de la obra cuentística de los Coppée, Banville o Mendès.

La última de las revistas en la que nos detendremos será el castizo, satírico y festivo *Madrid cómico* (1880-1923), principal vocero del antimodernismo español. Como en seguida veremos, sus principales redactores y colaboradores, entre ellos algunos de los críticos de mayor renombre y competencia como Clarín, Emilio Bobadilla “Fray Candil”, Bonafoux o Jacinto Benavente, mantuvieron una postura paradójica ante las nuevas propuestas literarias, ora ecuánime y neutral, ora sensiblemente injusta y enconada. Con todo, y siendo contrario al decadentismo y al simbolismo, el *Madrid cómico* no tuvo reparos en presentar algunas traducciones de Gautier, Coppée y Sully-Prudhomme, al tiempo que supo valorar positivamente, en reseñas y crónicas teatrales, los estrenos de Coppée o Catulle Mendès⁵³⁵.

3.3.2 Poesía y poéticas del realismo español. Primera injerencia del parnasianismo

El sistema literario español durante la época del realismo reposaba sobre una serie de sólidos pilares - racionalismo, utilitarismo, trascendentalismo- erigidos, como sucedía en gran parte del contexto europeo, sobre las ruinas de las utopías burguesas del romanticismo y de sus fundamentos fundamentales, el idealismo y el subjetivismo absoluto. Tal como había ocurrido en el resto de Europa, la nueva cosmovisión se tradujo en una serie de condiciones estéticas que vinieron a regular el equilibrio de fuerzas entre los distintos géneros literarios. El más beneficiado de ellos fue sin duda la novela, en detrimento de una poesía que pronto se vería afectada por diferentes polémicas en torno a su naturaleza y utilidad en las nuevas sociedades. Los debates sobre el porvenir de la poesía en la época del positivismo estaban a la orden del día, llenando gran cantidad de páginas en la prensa y en los libros durante todo el último tercio del siglo XIX⁵³⁶.

⁵³⁵ Vid. “Coppée y F. Shaw. *Severo Torelli*” -24 de febrero de 1894-, o “Catulle Mendès. *Para leer en el baño. La vida alegre*” -21 de junio de 1890-. Desde las páginas del *Madrid cómico* se notició también, el 6 de agosto de 1898, el levantamiento de un monumento al “inspirado poeta” Leconte de Lisle.

⁵³⁶ En *La Ilustración española y americana*, por ejemplo, pueden consultarse artículos tan ilustrativos como “La poesía y la ciencia” de Joaquín Olmedilla y Puig -8 de febrero de 1884-, “La poesía desdeñada por la ciencia y por la prosa” de Campoamor -15 de enero de 1889-, “La muerte del Arte” de Adolfo Llanos -22 de julio de 1886- o “La poesía es impropia de los tiempos modernos” de Ángel Lasso de la Vega -8 de enero de 1891-.

Para sobrevivirse a sí misma, la lírica adoptó una serie de soluciones congénitas a la literatura realista que oscilaban desde la atenuación del subjetivismo romántico y posromántico y su amoldamiento a las exigencias de la sensibilidad y la moral burguesas, hasta la alianza con la ciencia, la filosofía o la política, en aras de una renovación donde observación y conocimiento, objetividad y pedagogía fueran de la mano. Pronto, sin embargo, se pudo constatar cómo aquellas propuestas agotaban una tras otra sus posibilidades de continuidad, y el desgaste de la producción poética en español durante el segundo tercio del siglo XIX fue tan evidente que la necesidad de una tercera vía no se haría esperar, esta vez dirigida a la importación de nuevos valores y usos poéticos foráneos, principalmente franceses.

Una constante en la historia de la literatura hispánica ha sido el trasvase y la implantación de lo español en Hispanoamérica, y el realismo no habría de ser una excepción en este sentido. Así, los grandes poetas españoles como Campoamor o Núñez de Arce fueron el ejemplo a imitar desde Argentina a México, y sus versos y sus discursos sobre poética guiaron en gran medida el devenir de la lírica americana hasta la emancipación modernista, propiciada mayoritariamente por la asimilación de las corrientes francesas parnasianas, decadentes y simbolistas. Ello es cierto, pero si no queremos faltar a la verdad, necesario es que puntualicemos una serie de rasgos fundacionales del modernismo muchas veces obliterados y que atañen a la literatura tanto hispanoamericana como española y a sus relaciones con la francesa.

No ponemos en duda que el modernismo surgiera primero en América y que de ahí pasara a España, un hecho sin precedentes que Max Henríquez Ureña rotuló brillantemente con su libro *El retorno de los galeones*. Ello, sin embargo, no viene a significar forzosamente que la recepción de lo francés y de la poesía parnasiana en concreto siguiera el mismo rumbo. No, España no estaba aislada, cerrada sobre sí misma a toda influencia exterior, y por muy castiza, conservadora, tradicionalista y carpetovetónica que se pretendiese aquí y que la pretendiesen allá, nuestra literatura durante los años de la Restauración presentaba, aunque de distinta naturaleza e intensidad, parejos síntomas de querencia por lo francés. Como veremos en otro capítulo de este trabajo, las traducciones y reseñas de literatura extranjera en revistas y periódicos de interés general, los estrenos de obras dramáticas, los debates de crítica literaria que en sus respectivas tribunas alentaban las plumas más célebres del momento, y, en fin, la recepción, más positiva que negativa, de la poesía parnasiana en la España

del realismo corrió paralela, simultánea, sin crónica a la que se desarrolló en las repúblicas americanas donde se originaba el modernismo. Bien sabemos que el resultado en un contexto y en otro fue bastante diferente, pero no a causa de un criterio cuantitativo o cronológico, sino cualitativo y expresivo: si el modernismo nació en América no fue porque allí se conociera y se leyera a los parnasianos antes y más que en España, sino porque se les asimilaba e imitaba de manera radicalmente distinta, digamos más desinhibida en contenido y forma respecto a su patrón francés y, lo que es más importante, suplementada pronto con otras corrientes de vanguardia que España, ahora sí, tardaría algo más en aceptar.

Nuestro repaso a las poéticas y a los poetas del realismo español y a su posible interferencia con el *Parnasse* ha de comenzar forzosamente con la figura capital de Ramón de Campoamor (1817-1901) y su círculo de epígonos. La poesía racionalista de Campoamor ocupa toda la segunda mitad del siglo XIX, y su legión de imitadores a ambas orillas del atlántico fue abrumadora. No hay más que leer su poesía y sus juicios teóricos para comprender cuán lejos del Parnaso se situaba Campoamor y, con él, la mayor parte de la lírica realista española. En su *Poética* (1883) se declara acérrimo enemigo del arte por el arte y defensor de un ideal cuya insignia era “hacer de toda poesía un drama, procurando basar este drama sobre una idea que sea trascendental y que pueda universalizarse”⁵³⁷. Ante el arte puro, Campoamor enarbola la bandera del arte por la idea: “Siéndome antipático el arte por el arte, y el dialecto especial del clasicismo, ha sido mi constante empeño el de llegar al arte por la idea y el de expresar ésta en el lenguaje común (...) Por cortedad de miras se declaran [algunos] amantes del arte por el arte; lo cual bien entendido quiere decir que ellos son partidarios de la insignificancia en el arte; yo soy apasionado no de lo que se llama el arte docente, sino del arte por la idea, o de lo que es lo mismo, del arte trascendental”.

La poesía de Campoamor reposa sobre el concepto de drama filosófico, racionalista y hodierno, ajustado a las normas de verosimilitud y moralismo que en Francia combatían precisamente los maestros del Parnaso. En cuanto a la expresión poética, la vulgarización del lenguaje y el pretendido prosaísmo se situaban igualmente en las antípodas de la Escuela parnasiana. Frente al arte aristocrático de un Leconte de Lisle, Campoamor afirmaba que su pretensión era la de “escribir poesías cuyas ideas y cuyas palabras fuesen o pareciesen pensadas y escritas por todo el mundo”, hermanando en lo

⁵³⁷ Citaremos siempre por la edición de la Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1883.

posible poesía y conversación: “sólo el ritmo debe separar el lenguaje del verso del de la prosa”.

Si en su *Poética* Campoamor hablaba expresamente de l “arte por el arte” fue sin duda porque tenía conocimiento de la misma y estaba al tanto de las nuevas corrientes literarias que penetraban la lírica española desde el país vecino. El poeta asturiano había leído a los parnasianos; incluso se relacionó su obra con la de un poeta a priori tan diferente como Gautier. De sus *Pequeños poemas*, versos narrativos de carácter novelesco, recargados de sentencias y especulaciones, ya había afirmado José Martí que “véanse en ellos rasgos de las mujeres de Tennyson, arranques del escepticismo de Byron, sentencias asaineteadas con la salsa epicúrea de Gautier y la encantadora libertad de Musset”⁵³⁸. Martí, que conocía de primera mano la obra de Gautier -y por supuesto, la de Campoamor-, emparentaba así ese afán de *desromantización* con el que ambos trataron de renovar, por sendas disparejas, la lírica de sus respectivos países. Sirviéndose de un epicureísmo irónico y jovial, Gautier rompía con los excesos de trascendentalismo y de sentimentalismo románticos; Campoamor, por su parte, hacía lo propio con la fabulación legendaria y la sobreexcitación del yo.

Pero más allá de estas coincidencias en el plano de las ideas, Campoamor llegó a ser acusado de plagiar la letra de Gautier nada menos que por el cubano Aniceto Valdivia, “Conde Kostia”, en una polémica que se extendió a lo largo de varios números del *Madrid cómico*. En su artículo, “*Los buenos y los malos*. Poema del señor Campoamor” -5 de junio de 1881-, Valdivia, además de criticar duramente la nueva composición del asturiano, *Los buenos y los sabios*, se sitúa en el extremo opuesto de su *Poética*: “Yo que profeso la teoría de el arte por el arte, yo que busco en el poeta la forma como cualidad primera, no puedo permitir que un poeta tan excepcional como el Sr. Campoamor escriba el trozo siguiente [transcribe a continuación unos versos de Campoamor]”. Una vez posicionado estéticamente, Valdivia citaba a Gautier, posponiendo para un próximo artículo la acusación de “apropiación indebida” que luego habría de exponer. Sería el 19 de junio de 1881 cuando por fin Valdivia abordó los “paralelos” entre Campoamor y Gautier: “Lo que censuro es que arranque de *Los jóvenes Francia* de Th. Gautier la frase “quiero hacerme un colchón con todos los

⁵³⁸ “Poetas españoles contemporáneos”, publicado originalmente en inglés el 26 de noviembre de 1880 en *The Sun* de Nueva York, y traducido luego por el colombiano Martínez Silva en el *Repertorio colombiano*, febrero de 1881. Recogido en *Obras completas* de José Martí, ed. Lex, tomo I, pp. 870-879. El subrayado es nuestro.

bucles de rubias o morenas que he amado”, y sin subrayarlo lo encaje en *La lira rota*. Lo que censuro es que vea en *Jettatura* del mismo Gautier lo de la Venus de Schiavone comiendo rosas y lo ponga en un pequeño poema . (...) Esto es lo que yo censuro, y lo censuro porque no está subrayado, porque está presentado al público como original del poeta español...”.

El propio Campoamor se defendió en el artículo “La originalidad y el plagio”, luego incluido en su *Poética*, donde aparte de achacar aquellas acusaciones a “rivalidades de partido” más que a cuestiones estrictamente literarias, reestaba importancia a tales “préstamos” dada la absoluta originalidad de la refundición, del nuevo texto por él configurado⁵³⁹. Justificando su proceder, Campoamor no dejaba de reconocer así la huella de un autor parnasiano en su obra, por muy marginal que ésta fuese. Si ilustrásemos este hecho, conatural al desarrollo de las literaturas, con un símbolo arquitectónico no menos conatural a la historia del arte, bien podríamos afirmar que con fragmentos de la prosa gauteriana, Campoamor expoliaba el Partenón parnasiano para levantar su vivienda burguesa. Un proceder común, por otra parte, a una zona considerable de la poesía realista española: tomar de los poetas franceses aquello que pudiera adecuarse mejor a su manera, desechando cuanto pudiese desentonar en el arte poético y el *buen gusto* de la Restauración.

De alguien tan poco sospechoso de parnasianismos, del poeta de la filosofía materialista y el escepticismo, de un campoamoriano como Joaquín María Bartrina (1850-1880) nos decía un crítico de *La ilustración Ibérica*, con motivo de una quinta edición de su poemario *Algo*, que “sabíase de coro a Leopardi y hablaba de Schopenhauer, de Baudelaire y de Carducci como de autores que le eran familiares. Con eso, muy devoto de Campoamor; pero a lo mejor... hete ahí que se ponía a hablar de Leconte de Lisle...”⁵⁴⁰. Se mejante condición encarnaba Manuel del Palacio (1931-1906), realista versátil, satírico sobre todo, contrario como pocos al arte por el arte y sin embargo uno de los grandes cultivadores del soneto clasicista en la segunda mitad del XIX; un hecho que, según afirma Ricardo Navas Ruiz, le valió “el calificativo de *parnasiano*”⁵⁴¹.

A este respecto, Boris de Tannenberg, en su libro *La poésie castillane contemporaine* (1889) llegó a afirmar que Manuel del Palacio cumplía un papel análogo al que en

⁵³⁹ Cf. *Poética*, ed. cit., pág. 9 y ss.

⁵⁴⁰ “ALGO. Poesías de J. M. Bartrina”, *La Ilustración Ibérica*, 20 de febrero de 1892.

⁵⁴¹ *Poesía española. Siglo XIX*, Ed. Crítica, pág. 435.

Francia estaba llevando a cabo en aquellos momentos... José María de Heredia. Incluso valoraba la obra del español por encima de la del parnasiano francés en base, precisamente, a su espontaneidad y naturalidad, contraria a la factura elaborada y al detallismo plástico propios de la Escuela: “Il excerse en Espagne l’emploi de sonnettiste impeccable, dévolu aujourd’hui chez nous à M. José María de Heredia. Mais je le préfère au sonnettiste français parce qu’il a plus de spontanéité et de naturel, avec un vocabulaire moins technique, une facture moins laborieuse, -parce qu’il est plus poète, en un mot”⁵⁴².

En efecto, si leemos alguno de los sonetos de Manuel del Palacio sospechosos de asimilación parnasiana podemos constatar que el único rasgo que pudiera asemejarlo al ideal de la Escuela es triba en la simple elección de un motivo histórico-legendario. “Nabucodonosor”, por ejemplo -fechado en 1879 e integrado en *Melodías íntimas* (1884)- se limita a parafrasear, tal como pudiera haberlo hecho Víctor Hugo en la *Légende des siècles*, ciertos versículos de la Biblia acentuando el carácter narrativo y dramático de la escena y desatendiendo cualquier propósito puramente artístico, decorativo o exótico y su transposición expresiva:

De la Asiria monarca omnipotente,
Creyó del mundo antiguo ser el dueño,
Y por lograr su temerario empeño,
«¡No soy Rey, que soy Dios!», gritó demente.
«¡Oh polvo que animé!-dijo doliente
El gran Jehová, mirándole con ceño-
Pues más que humano te juzgaste en sueño,
Menos que humano te hallará la gente.»
El regio manto que en sus hombros pesa
Cayó, dejando ver la piel oscura,
Donde el áspero vello hizo su presa;
Inclinó la cerviz con amargura,
Y mordiendo, al pasar, la hierba espesa,
Bramando se alejó por la llanura.

Sonetos como éste no conforman ni mucho menos lo más representativo de un Manuel del Palacio que, en cualquier caso, conocía bien a los poetas del *Parnasse*

⁵⁴² *Op. Cit.*, pág. 207.

contemporain: hemos localizado en el *Almanaque de La Ilustración española y americana* para el año 1891 una composición suya titulada “El mendigo (Imitación de Catulo Mendès)”. Así y todo, la imitación, tal como sucedía en “Nabucodonosor”, se ciñe exclusivamente al asunto del poema, a su narratividad y a su reflexión moral, ya que ni los endecasílabos y heptasílabos a sonantados ni su prosodia léxica heredan cosa del parnasianismo de Mendès, a esas alturas muy bien aprovechado por su parte por los poetas americanos como Rubén Darío. No es el Mendès que colabora en *Le parnasse Contemporain*, el de *Philoméla* (1863), los *Sonnets* (1863) *Pantéleïa* o *Pagodes* (1876), ni por supuesto el prosista de vanguardia el que interesaba a Manuel del Palacio, sino el lírico de perfil narrativo y al go sensiblero que se nos aparece en gran parte de los *Contes épiques* (1872).

El nombre de Melchor de Palau (1843-1910) ha quedado ligado a un tipo de poesía de tema científico, muy en boga en su época, que a priori bien pudiera relacionarse con los versos que Sully-Prudhomme dedicara a tema semejante. Palau se estrenó en 1866 se con una colección de *Cantares* de signo popular, imitados de Augusto Ferrán, pero la verdadera consagración le llegaría en 1881 con sus *Verdades poéticas*, corregidas y aumentadas en 1890 y 1892.

Ya en la Oda-Prólogo que abre el libro, “La ciencia y la poesía”, Palau preconiza el hermanamiento de ambas disciplinas. Sin embargo, la concepción de una poesía científica sostenida por el matarones no tiene mucho que ver con la que practicó Sully-Prudhomme, y menos aún con aquella que Leconte de Lisle pregonara en el prefacio de los *Poèmes antiques*. Palau, a diferencia de los parnasianos, no concebía la ciencia al servicio de la poesía, sino la poesía al servicio de la ciencia, constreñida a ser una simple vocera de los progresos y adelantos técnicos de su tiempo y sus consiguientes mejoras en lo moral e ideológico. Si en un detalle se acerca Palau al parnasianismo éste asoma en un poema atípico en el conjunto de su trayectoria como “Un secreto de las flores”, donde perpetúa los procedimientos cromáticos del Gautier de la “Sinfonía en blanco mayor”. Con todo, su retoricismo y filofosismo difieren absolutamente del parnasiano francés y de sus imitadores en América, los Gutiérrez Nájera o Darío:

Blanca es la virgen nieve
Que, en los comienzos, el arroyo bebe;
Blancas las perlas que la fresca aurora,
Al despertar, sobre los campos, llora;

Blanca del agua la viciosa espuma;
 Blanca del cisne la luciente pluma;
 Blanca la leche que alimenta al niño,
 Y son blancas las pieles del armiño...
 (...)

Bien hayas, ¡Oh blancura! Tú asumes
 Colores y perfumes,
 Armonioso conjunto
 De la eterna Unidad débil trasunto,
 Recreo del sentido
 Que en ti encuentra placer no dividido.
 Antes que el fallo pronunciara el sabio,
 Ya el corazón lo transmitía al labio,
 Que nada afirma la preclara ciencia
 Que no haya anticipado la conciencia...⁵⁴³

Es en la obra de Eusebio Blasco (1844-1903) donde la huella de Sully-Prudhomme sí puede percibirse con mayor claridad. El zaragozano visitó por vez primera París en 1868, y más tarde se establecería allí durante una larga temporada, entre 1881 y 1894, estancias en las que tuvo la oportunidad de tomar contacto con los escritores, obras y tendencias más relevantes y novedosas del momento. Pese a ello, la poesía de Blasco apenas traspasó los márgenes del realismo español, constituyendo así lo que podría llamarse una de las grandes “oportunidades perdidas” de nuestra literatura finisecular⁵⁴⁴. De todo cuanto en verso se escribía y publicaba a su alrededor durante las dos etapas parisinas en las que ejerció como redactor de *Le Figaro*, Blasco asimiló bien poco, apenas algunos rasgos marginales de la Escuela parnasiana, a pesar de su admiración y

⁵⁴³ Ha sido José María de Cossío el primero en relacionar el poema de Palau con el de Gautier. C.f. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, tomo II, pág. 862.

⁵⁴⁴ Varios críticos se han ocupado ya de buscarle una explicación a esta circunstancia. Enrique Díez Canedo opinaba que “no hizo Blasco una revelación de las letras francesas de su tiempo, entre otras razones, porque acaso juzgaba, sobre todo en poesía, que la superioridad estaba de nuestra parte. (...) Pero, sea como fuere, el toque menudo, el detalle expresivo, cuidado con amor, se le escapaban a nuestro poeta demasiado hecho a la versificación fácil y prosaica de su tiempo, demasiado insensible a todo buen trabajo artístico para intentar nuevos caminos”. “Los comienzos del modernismo en España”, *España*, 21 de julio de 1923. A José María Cossío, por su parte, le parecía “admirable que habiendo vivido en París, en la época de las luchas de escuelas poéticas más apasionantes, y habiéndose escrito ante su vista la mejor poesía, quizá que se escribió en Europa en todo el siglo, Blasco no se enterara, ni tales temas le merecieran una alusión en sus innumerables artículos parisiños”. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, tomo II, pág. 951.

amistad con un poeta de la naturaleza de Banville⁵⁴⁵. Fue sin duda aquella lírica de la “disidencia”, marcada por el filosofismo, el intimismo y el realismo urbanita y burgués de los Sully-Prudhomme, Coppée o Mendès cuanto podía adaptarse sin dificultad al sistema literario español en el que se inscribía la obra de Blasco. En una conferencia en el Ateneo de Madrid en 1886, “El modernismo en Francia”, nuestro autor no dejaba de considerar a los Coppée, Banville, Sully-Prudhomme o Mendès los últimos poetas elevados, justo antes de la inminente llegada de las hordas simbolistas: “Coppée (...) hace hermosísimos versos y es, sin duda, con Teodoro de Banville y Sully Prudomme, el representante de la poesía que se va. (...) Coppée es con Catulle Mendès el único que hace versos tolerables, porque en Francia comienza a haber horror a la rima...”⁵⁴⁶.

Tras *Veladas de verano* (1861) y *Arpegios* (1866), poemarios muy influenciados por Campoamor y Bécquer y luego repudiados por el propio autor, el primer libro de Blasco tras su primera estancia en París, *Soledades* (1877) presentaba por fin ciertos pasajes en los que podemos constatar la lectura del Coppée de *Les Intimités* (1868) y, sobre todo, de Sully-Prudhomme, quien también había publicado unas soledades, *Les Solitudes*, ocho años antes, en 1869⁵⁴⁷. Basta leer algunas piezas como la “XIII” para presagiar a su voz los versos intimistas de aquellos parnasianos menores: “La péndola monótona / con su tenaz sonido / un tiempo acompasaba / nuestros antes cálidos suspiros. / (...) Cuando en la fría noche / del solitario invierno / delante de la lumbre / sombras evoco y mi pasado veo. / Cuanto adoré potente / lo lloro destruido; / ¡La péndola tan sólo / sigue, tenaz, hiriendo mis oídos!”.

⁵⁴⁵ A la muerte de Banville, en 1891, Blasco le dedicó un entrañable artículo en *La Época*, luego integrado en *Españoles y franceses. Tercera serie* (1906). Allí habla del parnasiano como “mi entrañable amigo de Banville, uno de los pocos franceses de cuya amistad no pude ni tuve ocasión de dudar nunca”. Para Blasco, Banville era el último representante de la alta poesía francesa y a la vez un alumbrador del modernismo: “Muerto Víctor Hugo, no quedaba más que él para representar la popularidad del que hace versos. Coppée, Jean Rameau, son todavía muy jóvenes. Banville era el heredero directo, el poeta en verso y en prosa, mezcla de Gautier y de Musset, a la vez grandioso y sencillo, parisién sin dejar de ser clásico cuando le convenía, versificador facilísimo (...). Si hay un hombre que haya hecho en literatura eso que llamamos modernismo y que tantas polémicas ha producido cuando ha pretendido propagarlo en nuestra España, seguramente este hombre fue Banville. (...) Era el poeta de hoy”.

⁵⁴⁶ Recogido en *Cosas de Francia, Obras completas*, tomo 19, pág. 43.

⁵⁴⁷ Sobre tales coincidencias, de nuevo Enrique Díez-Canedo se anticipó a toda la crítica posterior admitiendo que “*Soledades* se publicó en Madrid en 1878 [1877 en realidad]. Pues bien: *Les Solitudes* de Sully-Prudhomme, son de 1869. (...) Otra poesía, la XVI de Blasco, fechada en París, enero de 1870 (...) ¿No parece arrancada de las *Intimités* de François Coppée? (...) Así va entrando en España la poesía francesa del tiempo...”. *Art. cit.* Con posterioridad a esta llamada de atención, Ángel del Río apuntaría a su vez la “imitación de poetas franceses como Sully-Prudhomme y François Coppée, en Eusebio Blasco (...), casi únicamente recordado, no como lírico, sino como cuentista y comediógrafo festivo y cómico”. *Historia de la literatura española*, tomo II, pág. 191.

En cuanto a las escenas callejeras de tono melodramático que harán tan célebres en nuestro país al Coppée de *Les Humbles* y al Mendès de *Contes épiques*, el poema “XXXIX” codifica cumplidamente sus atributos característicos: “Flaca mendiga, joven y graciosa, / me detuvo con ruego lastimero, / escuálida y hambrienta y haraposa / en tétrica y glacial noche de Enero. / (...) Gran lástima me dio; pero del frío / pudo más el rigor, que el inhumano / vil corazón, y el egoísmo impío / privó la acción a la escondida mano: / y con fría y benévola sonrisa / la aparté a un lado y caminé deprisa...”.

Noches en vela (1878), *Poesías festivas* (1880) y *Epigramas* (1881) concluyen, antes de su segunda y prolongada estancia en París, la mediocre trayectoria poética de Eusebio Blasco con un retorno al tutelaje de Campoamor y una mayor inclinación por los asuntos de circunstancias. Fuese por pura incapacidad, por cerril casticismo o por ambas cosas a la vez, no dejan de resultar muy pobres y apagados los ecos parnasianos presentes en una obra típicamente realista en su conjunto. Si algo aprovechó Blasco de los Coppée, Sully-Prudhomme o Mendès, ello radica exclusivamente en cierto contenido anímico, pues la factura de los versos, francamente descuidada, en nada perpetúa aquella maestría formal de la que siempre hicieron gala todos y cada uno de los poetas del *Parnasse contemporain*⁵⁴⁸.

Como podemos ir observando y observaremos a lo largo de este estudio, François Coppée fue el poeta francés más leído, imitado y representado en los teatros españoles durante el último tercio del siglo XIX. El propio Eusebio Blasco nos confesaba que la fiebre por el poeta de *Les Humbles* se extendía a políticos y actores, más allá de literatos de segundo orden como Mariano Catalina (1842-1913): “entre el fárrago de papeles y

⁵⁴⁸ Un texto clave para entender el tímido afrancesamiento de la lírica de Blasco lo hallamos en el prólogo a *Cosas de Francia* (1900), una extensa diatriba antimodernista firmada por un tal Antonio Cortón: “Blasco no quiere ser francés. Entre los literatos españoles de estos últimos tiempos, es ley fatal la de pagar tributo fervoroso a las musas galas (...). Basta echarse al coleto las colecciones de versos que publican los muchachos de ahora, tituladas modestamente Oro fino o Piedras preciosas o Rayos de Sol u otra cosa así, para encontrar en seguida, sin mucho esfuerzo, a Sully Prudhomme, a León Valade, a Baudelaire, etc., etc. (...) A título de modernismo -vocablo hueco de sentido y que no sé por qué acoge nuestro léxico- se canonizan las mayores extravagancias de forma y fondo, siempre que nos lleguen de fuera, y nuestra coarscante juventud modernista, (...) hincándose de rodillas ante un Mr. Mallarmé—verbigracia—alambica los pensamientos, disloca las frases y hace de la obscuridad el principal atractivo de una poesía cuyo objeto es, al decir de algunos, sugerir las cosas, en vez de mostrarlas con claridad y precisión. Así lo entienden en París de Francia, y hay que imitar a los franceses. Y en cambio Blasco, que ha vivido en París y que ha sido allá, en la gran ciudad cosmopolita, un parisién como otro cualquiera y tan boulevardier como cualquier otro, no tiene a menos el exhibirse como baturro y es, escribiendo, un español de buena cepa, más enamorado de la Pílarica demócrática que de la Santa Genoveva esplendorosa. (...). “Yo estoy deseando—me decía Blasco—volver a Madrid, pues acaso soy el único español sinceramente patriota, sin que en este sentimiento entre para nada ni el negocio, ni la política, ni el egoísmo, ni ninguna de esas cosas que a los hombres sacan de quicio. Tengo el amor de la patria como el de la familia, como el de Dios, como el de la amistad”.

cartas que yo conservo para publicarlas cuando sea viejo, hay unas traducciones en verso de poesía de Coppée, hechas por Catalina, que pueden competir con las originales”⁵⁴⁹.

En su órbita debemos considerar a muchos de los populares dramaturgos y líricos festivos del *Madrid cómico*, entre ellos a su propio director Sinesio Delgado (1859-1928). Un buen número de las composiciones que conforman su poemario ... *Y pocas nueces* (1894) entroncan con la temática urbana de vulgar sensiblería e intención social rudimentaria de *Les Humbles*. Leamos, simplemente, algunos versos de este arromanzado “Contraste”: “Se hartaba de gritar la pobre vieja / junto al clásico humilde tenderete / pregonando castañas calientitas / una tarde horrorosa de diciembre. / Tiritaba a su lado un rapazuelo, / de un raído momentón entre los pliegues, / mirando ansiosamente en el hornillo / los resplandores de la llama tenue. / (...) En soberbio carruaje, que guiaba / un cochero lustroso, envuelto en piel oscura, / avanzó una mujer joven y hermosa / sentada en el cojín, lánguidamente. / Era un ángel caído... Una muchacha / presa del vicio en las doradas redes, / con la mirada impúdica en los ojos /y el cutis con las huellas del afeitado...”⁵⁵⁰.

Con el categórico rótulo de “poemas vulgares”, y tomando como patrón común a este Coppée tan poco parnasiano, Blasco, Delgado e incluso Gaspar Núñez de Arce y su escuela de seguidores e imitadores coadyuvaron a la configuración de un subgénero lírico que hizo las delicias de los lectores y lectoras españoles, burguesas y burgueses de la Restauración borbónica. A diferencia, sin embargo, de Eusebio Blasco y de los poetas del *Madrid cómico*, Núñez de Arce o su alumno Emilio Ferrari abigarraron su poesía con tonos parnasianos de raigambre purista, leconteana, y por ello serán abordados en un epígrafe aparte dentro del conjunto del realismo español.

3.3.3 Núñez de Arce y la retórica escultural

Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) ocupa, junto a Ramón de Campoamor, el lugar más elevado en el Panteón de la poesía realista española. Su verbo, heredero directo de Manuel José Quintana, tuvo un timbre inconfundible que hizo época tanto en España como en Hispanoamérica. Aquella poesía grandilocuente, filosófica y política,

⁵⁴⁹ *Mis contemporáneos* (1886), pág. 145.

⁵⁵⁰ Exactamente la misma imitación de Coppée que leemos en “Contraste” ya la había pergeñado Manuel Reina en una pieza como “La vi dos veces” –*Cromos y acuarelas* (1878).

humanitaria y social, presentaba una rotunda materialización retórica y métrica que propició el que la crítica de su tiempo le aplicara aquel lugar común del “verso escultural”, de la forma trazada “a martillo y cincel”.

Originario del Parnaso, no hubo sino el fundamento en la transposición artística que gozara de mayor predicamento en la crítica hispánica del realismo y del posromanticismo, y muy pronto sirvió para categorizar a cualquier versificador que no incurriera en excesivas licencias ni fallas. Todo seguidor de Núñez de Arce fue calificado de “cincelador de versos”, un elogio que en seguida vino a significar la corrección poética por antonomasia, infalible en cualquier prólogo, reseña, dedicatoria, artículo, glosa o medallón. Todos los poetas fueron así escultores, unos Benvenuto Cellini de la palabra, y los libros ya no se escribían: se labraban, se tallaban, se esculpían. Llegados a este punto, el siempre mordaz Clarín llegó incluso a acuñar un neologismo, *benvenutocellinizar*, para mofarse del triunfante argot parnasiano que los primeros modernistas no hicieron más que extremar⁵⁵¹. Si a un hecho como éste sumamos el que fuera en tal contexto donde comenzó a desarrollarse la primera recepción de los poetas parnasianos y de los dogmas de la Escuela, ya no sorprenderá la sobreabundancia de parnasianos y parnasianismos que la crítica menos juiciosa ha venido señalando a lo largo de más un siglo con respecto a la lírica del XIX.

Se da el caso que en Gaspar Núñez de Arce confluyen tanto la poesía llamada “escultural” como el conocimiento de los parnasianos franceses, de ahí que en varias ocasiones se le haya juzgado como al más perentorio prototipo de un hipotético parnasianismo español. Durante su juventud, el vallisoletano comenzó escribiendo versos imitados de Zorrilla y Campoamor, si bien la consagración de su manera propia, la escultural, le llegaría con los célebres *Gritos del combate* (1875), en cuyo prólogo enarbola la bandera del arte por el progreso y de la poesía como un arma social y una expresión de las tormentas del siglo.

Gritos del combate se compone de soliloquios intimistas y de extensas peroratas

⁵⁵¹ Clarín, temiendo que el joven Salvador Rueda se “eche a perder” y quede “infectado por algunas de las epidemias de mal gusto que hoy cunden”, le insta a abandonar su “campana contra el endecasílabo”, que “sólo es comparable por lo desaforada, a su obsesión en favor de ciertos poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo parisien”. Lo que más molesta a Clarín no es sólo el que Rueda alabe a Darío, si no que para ello se sirva de una retórica parnasiana que había perdido ya su sentido primario: “Rubén Darío, para Rueda, es un poeta nuevo, que cincela, y esculpe y hace todos esos primores que antes se llamaban parnasianos y ahora no hay quien sepa cómo se van a llamar, pues los gremios literarios de ese género se han multiplicado al infinito”. “Vivos y muertos, Salvador Rueda”, *Madrid cómico*, 23 y 30 de diciembre de 1893.

aleccionadoras que nada tienen que ver con el parnasianismo. A los extensos poemas narrativo-descriptivos, a aquellas fantasías histórico-filosóficas como “Miserere” o “Raimundo Lulio”, Núñez de Arce los denomina poemas “simbólicos”, pues su mensaje apunta o explicita directamente algún elemento de la realidad contemporánea. “Raimundo Lulio”, por ejemplo, contiene la siguiente dedicatoria declarativa: “¡A y! cuando devorado / por insaciable sed, loco y convulso / piensa alcanzar el hombre / de su soberbia el anhelado fruto; // ¿ qué encuentra? Eterna duda, / eterno hastío entre el placer oculto, / y bajo regias galas / la horrible podredumbre del sepulcro”. ¿ Por qué necesitaba el poeta expresar el sentido y la finalidad de estas piezas de marcada carga narrativa, descriptiva e historicista? Como magistralmente concluyó José María de Cossío, “el afán de que su poesía reflejara las preocupaciones y luchas de su siglo, como reiteró tantas veces, debió sugerirle que podía ser frivolidad publicar un sencillo poema narrativo, sin clave ni trastienda, y por ello le buscó la sabia moralidad”⁵⁵².

En 1879 publica Núñez de Arce otros “poemas simbólicos” como *La selva oscura*, menos narrativo y más filosófico si cabe que “Raimundo Lulio”, y *La última lamentación de Lord Byron*, monólogo declamatorio en octavas reales. De 1879 es también *El vértigo*, mientras que otro de los grandes poemas “simbólicos”, *La visión de fray Martín*, se publicó en 1880. Respecto a estos dos últimos, Enrique Díez-Canedo apuntaba que “se han señalado ya semejanzas entre Núñez de Arce y Leconte de Lisle: “El vértigo” y “Les Levriers de Magnus” (sic), “La visión de Fray Martín” y “Le Corbeau”⁵⁵³. Y no iba desencaminado el eximio crítico, como veremos ahora.

Tanto parte de la trama como algunos de los motivos secundarios de “Le Lévrier de Magnus” –*Poèmes tragiques*, 1876- se repiten, uno a uno, en “El vértigo” de Núñez de Arce: en un castillo azotado por la tormenta, medita sobre su pasado un malvado noble acompañado de un lebel negro. El personaje de Leconte de Lisle, Magnus, había vuelto de las Cruzadas cargando con una maldición, pues en oriente se había unido a una banda de criminales con la que perpetró los más salvajes crímenes. Tras profanar un santuario de monjas cristianas, Magnus había raptado y violado a la joven abadesa, Aix, quien, antes de suicidarse, le juró venganza: un lebel negro y tres sarracenos espectrales –símbolos de la avaricia, el odio y la lujuria- habían de acosarle sin descanso

⁵⁵² *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, tomo I, pág. 515.

⁵⁵³ Cf. “Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo”. *Revista de Libros*, nº 8, pp. 55-65, Madrid, 1914. “Los comienzos del modernismo en España”. *España*, 21 de julio de 1923.

hasta que confesara sus pecados ante Dios. Por su parte, el lebre negro de “El vértigo” encarna la mala conciencia del protagonista Juan, usurpador y asesino de su hermano Luis.

Aquí terminan, básicamente, las coincidencias, que no son pocas. El desenlace final es harto diferente, y refleja una cosmovisión opuesta: en el poema de Leconte de Lisle, es Aix quien finalmente ofrece al pecador la salvación a cambio de su arrepentimiento, a lo que Magnus, soberbio, se niega, sugiriendo que si Dios fue capaz de crear alma tan cruel como la suya, debería ser Dios el verdadero condenado. La conclusión del poema de Núñez de Arce, aclarada por un narrador omnisciente –con lo cual se rompía la ilusión de objetividad del poema parnasiano– se incardina en la tradición católica del auto sacramental y la leyenda zorrillesca: “¡Conciencia, nunca dormida, / mundo y pertinaz testigo / que no dejas sin castigo / ningún crimen en la vida! / La ley calla, el mundo olvida; / mas ¿quién sacude tu yugo? / Al Sumo Hacedor le plugo / que a solas con el pecado, / fueses tú para el culpado / delator, juez y verdugo”.

Menos poeta que pensador y retórico, Núñez de Arce depura la riqueza métrica y expresiva y elimina los componentes culturalistas, exóticos y plásticos de Leconte de Lisle para centrarse exclusivamente en el drama cainita y sus tejemanejes éticos y teológicos. ¿Falta de imaginación? ¿Otra actitud cultural y otra aptitud artística? Lo cierto es que el español tomó prestados de un poema parnasiano ciertos detalles narratológicos para retrotraerse con ellos a los tiempos de la tragedia romántica⁵⁵⁴.

La visión de fray Martín, ponderación de la figura de Martín Lutero, la ortodoxia católica y las dudas religiosas y metafísicas del ser humano presenta igualmente una serie de ascendencias leconteanas que en su momento apuntó, y por triple partida, nada menos que Rubén Darío: se trata, puntualmente, de la composición “Hiéronymus”, perteneciente también a los *Poèmes tragiques*⁵⁵⁵. Leconte de Lisle le hilvana en su

⁵⁵⁴ Ya en 1890 el cubano Manuel de la Cruz señalaba en este sentido que “si Núñez de Arce estuviese dotado de más vigorosa fantasía y más robusta imaginación, hubiera sido quizá lo que en Francia se denomina parnasiano. No es nuestro idioma el instrumento adecuado para ser amoldado a la estética peculiar del Parnaso contemporáneo; (...) pero ello no obsta para que Núñez de Arce, con distinta complejidad mental, hubiese seguido de cerca las huellas de los exquisitos orfebres (...). Su concepción del arte poético lo aproxima a ellos; pero el calibre de sus facultades lo ha hecho un sucesor del castizo espíritu clásico, un depurador...”. “Núñez de Arce. Apuntes para la crítica de sus obras”, *La Nación*, 13 de diciembre de 1890. Recogido en *Obras de Manuel de la Cruz*, tomo I, *Estudios literarios*, pág. 275.

⁵⁵⁵ Si en su reseña a “*La pesca*, de Núñez de Arce” -*El Porvenir de Nicaragua*, nº 22, agosto de 1885-, Darío no relaciona aún la pieza *La visión de Fray Martín* con los *Poèmes tragiques*, suponemos que porque no los conocía, ya en el medallón dedicado a Leconte de Lisle (1894) sentencia que por aquellos *Poèmes tragiques* “pasan lúgubres ancianos, como Magno; frailes, como el abad Jerónimo, cual surge en poema que sin duda alguna Núñez de Arce leyó antes de escribir *La visión de Fray Martín*”. Más tarde,

“Hiéronymus” una extensa divagación sobre la duda religiosa y el papel de la iglesia cuya tensión dialógica protagonizan San Jerónimo y un monje visionario. En su contenido, por lo tanto, *La visión de fray Martín* remite directamente al “Hiéronymus” de Leconte de Lisle. Sin embargo, y tal como vimos que sucedía para los casos de “Le Lévrier de Magnus” y *El vértigo*, de nuevo el hipertexto español depura forma y expresión y, sobre todo, contradice en lo fundamental el razonamiento anticlerical del hipotexto francés.

Frente a los “poemas simbólicos”, Núñez de Arce también compuso una serie de piezas de tono realista y costumbrista como *Un idilio* (1878), cuyo argumento estriba en un simple conflicto sentimental; *La pesca* (1884), más atento a lo narrativo y descriptivo que a la profundización psicológica; o *Maruja* (1886), melodrama prosaico y vulgar indigno de su pluma. Sería de nuevo un joven Rubén Darío el encargado de señalar los paralelismos entre una pieza de Núñez de Arce como *La pesca* y la obra de un poeta parnasiano, en este caso François Coppée⁵⁵⁶. Y fue Darío pero bien podía haber sido cualquier lector atento de aquella época quien se encargara de apuntar dichas semejanzas, dada la fama del texto del que partía Núñez de Arce –y en ningún momento citaba Darío–: “L’épave”, integrado, a su vez, en uno de los libros con mayor fortuna de Coppée, *Contes en vers et poésies diverses* (1880). Los mismos protagonistas de origen

en *España contemporánea*, Darío incide en un “Núñez de Arce con vistas a Francia, y muy particularmente al castillo secular y formidable de Leconte de Lisle”, cuyo “Fray Martín habla con el abad Hieronimus de los *Poemas bárbaros*”. “La coronación de Campoamor” -9 de febrero de 1899-. Y todavía en “Los poetas” -24 de agosto de 1899- repite que la “Visión de Fray Martín” tiene “por origen el abad Hieronimus de Leconte de Lisle”. Aunque bien orientado, Darío se hace un pequeño lío en este sentido: primero alude de pasada al protagonista de “Le Lévrier de Magnus”, el anciano “Magno”, sin mencionar en ningún momento *El vértigo* de Núñez de Arce. Y después trae a colación indistintamente al “abad Jerónimo” de los *Poèmes tragiques* y al “abad Hieronimus” de los *Poèmes barbares*. Por su parte, ya vimos que Díez-Canedo hacía referencia como posible fuente de *La visión de Fray Martín* a “Le Corbeau”. Por una vez erró el blanco Díez-Canedo, pues “Le Corbeau” -*Poèmes barbares*- apenas guarda relación con *La visión de Fray Martín* si no es por el oficio eclesiástico de su protagonista, “Sérapión”.

⁵⁵⁶ La precitada reseña a “*La pesca*, de Núñez de Arce” contenía algunos juicios de valor en los que un sorprendente Darío de perfil castizo privilegiaba al poeta vallisoletano por encima del parnasiano francés: “Coppée no es nebuloso sino clarísimo, y su imitador que le ha superado en España, don Gaspar Núñez de Arce, es de la misma manera. (...) *La pesca* (...) ha superado a Coppée por la concepción, por el delicado sentido estético y porque es imposible que en otra lengua que no sea la española se hagan las múltiples combinaciones del ritmo...”. Dos años más tarde, ya en Chile, nos daría la clave sobre cómo Núñez de Arce había imitado a Coppée: “La tendencia generalizada es la imitación de escritores y poetas franceses. Puesto que muchos hay dignos de ser imitados, por razones de escuela y de sentido estético, sígaseles en cuanto al sujeto y lo que se relaciona con los vuelos de la fantasía, pero hágase el traje de las ideas con el rico material del español idioma, adunando la brillantez del pensamiento con la hermosura de la palabra. ¿No lo ha comprendido así el insigne Núñez de Arce, imitando a François Coppée en su precioso poema de *La pesca*?”. “Apuntaciones literarias: *Penumbras* (Poesías de Narciso Tondreau)”, *La Época*, 14 de enero de 1887. Recogido por Raúl Silva Castro en *Obras desconocidas de Rubén Darío*, pp. 89-95. Finalmente, en su crónica “Los poetas”, de *España contemporánea* -24 de agosto de 1899- repetía Darío que *La Pesca* guardaba “la fisonomía familiar de la copiosa producción coppeista”.

humilde, el mismo mar y la misma Virgen, la misma tempestad y la misma tragedia, el mismo sentimentalismo y la misma moralina pedestre, todo en *La Pesca* tenía que recordar, por fuerza, a “L’épave”:

Joven esposa sus cabellos mesa,
Otra, en silencio besa
Desesperada a un párvulo inocente,
Un débil niño en su pueril despecho,
Golpeándose en el pecho,
En el polvo del templo hunde su frente,

Otro ofrece a la Virgen con devoto
Fervor, sencillo voto;
Y del concurso general, movido
Por el temor, la angustia y el deseo,
El alto clamoreo,
¡ay! más que una oración, es un gemido.

En el lugar más arduo de la costa,
Hacia la boca angosta
Del canal, siempre al marinero aciaga,
Bulle otra multitud, dando a los vientos
Sus ayes y lamentos,
Que el recio son del temporal apaga...

La labor poética de Núñez de Arce concluyó con la publicación de unos *Poemas cortos* (1895) de marcado sesgo intimista y con *¡Sursum corda!* (1900), conjunto de versos patrióticos con el Desastre del 98 de telón de fondo.

Llegados a este punto, y levantada la liebre de la influencia parnasiana en la frondosa obra poética de Núñez de Arce, cabe preguntarse entonces cuál era su opinión de la Escuela, expuesta fundamentalmente en el célebre *Discurso sobre la poesía*, pronunciado en el Ateneo madrileño en 1887, “Del lugar que corresponde a la poesía lírica en la literatura moderna”. Mientras en París triunfaban la revolución decadente-simbolista, Núñez de Arce juzgaba que “las letras, y por tanto la Poesía, atraviesan en Francia por un período de lamentable confusión, (...) por un período de relativa esterilidad”. Herederos directos del Parnaso, los llamados “decadentes” no habían hecho otra cosa que extremar su refinamiento y arrastrar la expresividad poética hacia los

dominios de lo absurdo: “la llamada *escuela del decadentismo* (según ella misma se apellidó, en un arranque de raro buen sentido), que como legítima heredera de los refinados *parnasianos* y adoradores de la *rima rica* en oposición a la rima natural, priva hoy entre la juventud poética de la nación vecina, publica revistas en donde insulta con gallardo desembarazo a todos cuantos contradicen sus tendencias, e inunda el mercado de tomos de versos tan absurdos por su fondo como por su forma. No recuerdo género alguno de gongorismo que se acerque al de estos iniciadores, de cuyo crisol me temo que salga la poesía del porvenir, si Dios no pone remedio, tan clara como la noche, tan expresiva como la muerte y tan musical como el silencio”.

Para Núñez de Arce, la gran poesía francesa murió con Víctor Hugo, por más que pudieran señalársele todavía algunos alumnos notables como Leconte de Lisle, a pesar de la reacción antirromántica que encabeza, y los disidentes del Parnaso Coppée y Sully-Prudhomme. Leconte de Lisle no dejaba de ser un gran poeta helénico, maestro y “arquetipo de la belleza eterna y la serena plasticidad de la forma”, condenado, sin embargo, por su “sistema” impasible y su inconexión con la realidad secular: “cuando considero la obra [de Leconte de Lisle] en conjunto me produce el efecto que me causaría un templo magnífico en donde no habitan ni dioses ni hombres, iluminado por un sol esplendoroso que no calienta. Confieso, pues, que ando perplejo y sin saber cómo formular un juicio concreto sobre este escritor insigne, cuya fría grandiosidad, semejante a la de una cumbrera nevada, me impone respeto, pero no me atrae ni me conmueve”.

Un hálito de insinceridad emana de esta valoración de Leconte de Lisle, más allá de que Núñez de Arce jure sentirse inconmovible ante una obra que a base de bien había imitado en varios de sus poemas simbólicos. Cuando analiza, uno a uno, los libros del gran poeta parnasiano, que demuestra conocer al dedillo, llama muchísimo la atención que omita citar, precisamente, aquellos *Poèmes tragiques* (1876) que contenían “Lévrier de Magnus” y “Hiéronymus”, como si quisiera ocultarnos algo...

Sin duda, Núñez de Arce prefiere a Coppée, precisamente por la ruptura con la poética impasible de Leconte de Lisle y por la condescendencia para con su contexto: “Francisco Coppée, miembro desprendido del Cenáculo Parnasiano, cuya influencia sólo se deja sentir en él por su refinado amor a la rima nítida y acendrada, es, a pesar de haber figurado en los primeros años de su juventud entre los más fervorosos discípulos de Leconte de Lisle, el poeta que antes se apartó del espíritu y de los procedimientos de

su maestro. Leconte de Lisle hunde su inspiración entre los escombros del Olimpo devastado, Coppée la encuentra en la bullente variedad de la vida contemporánea; a Leconte de Lisle sólo le agrada, como he tenido ocasión de manifestaros, conversar con los dioses, a Coppée le atrae la dulce intimidad con los humildes y los desheredados de la tierra; Leconte de Lisle es impenetrable como la fatalidad griega, y Coppée tierno y conmovedor como un raudal de lágrimas...”.

Es 1887, y Coppée encabeza la lista de los más leídos en Francia, además de ser el parnasiano más divulgado en nuestro país, muy merecidamente, opina Núñez de Arce, por la autoría de “tantas y tantas obras en que la emoción desborda como el licor de una copa demasiado llena”. Su recepción y éxito en España radica, además, en “la excelente traducción que de algunas de sus obras ha hecho uno de los más jóvenes cultivadores de la Musa española”⁵⁵⁷. Razones semejantes son las que esgrime Núñez de Arce para incluir en el triunvirato de grandes poetas franceses vivos al “delicado, melancólico y profundo” Sully-Prudhomme, de quien ya no se ocupará por falta de espacio.

Según podemos ir escrutándolo a lo largo de este capítulo, este *Discurso sobre la poesía* incorpora el criterio general de la literatura española de la Restauración respecto al Parnaso. Nunca sabremos, por otra parte, hasta qué punto Núñez de Arce dominaba el francés y, por lo tanto, si pudo o no conocer cabalmente la expresión poética original tanto de los parnasianos como de sus repudiados decadentes y simbolistas. Quizás con sobrada malicia, Rubén Darío, en uno de sus artículos publicados en *Opiniones* (1906), “Lo que queda de Heredia”, recordaba la entrevista tan particular que habrían mantenido Núñez de Arce y el parnasiano cubano-francés: “No creo que [a Heredia] le agradase mucho hablar el español, el cual, según tengo entendido, pronunciaba con acento francés. Estaba, por otra parte, un poco sordo; así es que la entrevista que tuve con Núñez de Arce, hace años, debe haber sido curiosa, dado que el poeta español hablaba muy poco y muy mal el francés...”.

En conclusión, el apasionamiento romántico, la defensa del arte por el progreso, el trascendentalismo católico, la desfiguración formal y estilística, todo en Núñez de Arce se sitúa en las antípodas de la ortodoxia parnasiana. Su afamada versificación marmórea no fue otra cosa que retórica y elocuencia, severa aunque trillada, digna de un aprendiz de Quintana, y ajena completamente a los principios de concisión y esmero de la

⁵⁵⁷ Aludía Núñez de Arce a Carlos Fernández Shaw, cuyos *Poemas de François Coppée* acababa de editar en Madrid la empresa Gutenberg (1887). En seguida nos ocuparemos de dichas traducciones y de la figura del poeta y dramaturgo gaditano.

transposición artística parnasiana contra los que el propio Núñez de Arce, recordemos, vociferaba en el prólogo a sus *Gritos del combate*: “Cuando desconociendo su potencia intelectual y creadora, se cuida más de la forma que del fondo, y pretende competir con sus hermanas en la belleza plástica y armónica, la poesía des fallece y decae, porque no dispone del cincel, de la pala, ni del instrumento musical; la materia se le escapa de entre las manos; quiere sujetarla, y abraza el vacío. La poesía, para ser grande y apreciada, debe pensar y sentir, reflejar las ideas y pasiones, dolores y alegrías de la sociedad en que vive”.

Ni la imitación puntual del contenido narratológico y metafórico de algunas piezas de Leconte de Lisle y Coppée, ni el reconocimiento del Parnaso en el discurso ateneísta justifican, en fin, ese Núñez de Arce que de cuando en cuando un sector de la crítica ha pretendido hacer pasar por un representante español de la Escuela⁵⁵⁸.

3.3.4 La escuela de Núñez de Arce: Velarde, Ferrari, Sandoval

En el cenit de su prestigio, la poesía de Gaspar Núñez de Arce generó alrededor de sí, durante las dos últimas décadas del XIX y a ambas orillas del Atlántico, lo que podríamos considerar una escuela de imitadores y continuadores cuyos máximos

⁵⁵⁸ No deja de resultar sintomático que recientemente Jorge Urrutia, en una antología a su cargo, haya rotulado “Una tendencia parnasiana” el epígrafe dedicado a Núñez de Arce, aunque luego no explique nada del asunto. Cf. *Poesía española del siglo XIX*, 2003, pp. 161-171. Urrutia no hace más que prolongar una línea que se remonta a los tiempos del poeta. Ya en 1893, el guatemalteco Máximo Soto Hall veía “a Núñez de Arce en parnasiano”, según nos informa Salvador Rueda en su prólogo a *Dijos y bronceos*. “Crítica contemporánea”, *El ritmo* (1894), pág. 109. Más radical fue el mexicano Justo Sierra, para quien Núñez de Arce era el “gran representante del parnasismo español”. “Prólogo” a *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*. *Poesía* (1896). Algunos modernistas se encargaron de rebatir este punto de vista. Antonio de Zayas opinaba que “la Escuela parnasiana ha contribuido de modo más o menos mediato a que los poetas modernos fijen más la atención en los objetos exteriores, busquen sus rasgos típicos y, sin llegar a enojosos análisis que exigen paciencia benedictina, huyan de las vacuas síntesis de que fueran verbo antaño los períodos de los discursos de Castelar y las estrofas de los poemas de Núñez de Arce...”. “Prólogo” a Heredia, *Los Trofeos*, pág. 14. Por su parte, el nicaragüense S. Argüello sentenciaba: “Alguien dice: “Leconte” al hablar de Núñez de Arce (...), mas aléjanse por muy diversas sendas, en el fondo: aquel, a las leyendas de la India, a lo distante en el suelo y en el tiempo; y este, a caer como verbo de redención sobre las antinomias laberínticas del alma contemporánea. Aquel dice: el arte por el arte, que debe traducirse: el arte por la forma; mientras este responde: el arte al servicio de la humanidad: el arte altruista”. *Lecciones de Literatura Española*, Tomo II (1903), pág. 86. Finalmente, citaremos al gran especialista en la poesía española del realismo, José María de Cossío, quien también negó rotundamente la afinidad de Núñez de Arce con Leconte de Lisle: “La impassibilidad del gran poeta y de su escuela está reñida con lo más esencial del temperamento y de la intención del poeta castellano. (...) El parnasianismo que entre nosotros podía representar Núñez de Arce nada tiene que ver con el francés, al que conocía perfectamente; su falta de entusiasmo por lo actual, de preocupación por los grandes problemas sociales y políticos del día, le alejaban de tal escuela. (...) La vehemencia y el calor de la poesía de Núñez de Arce le sitúan en el polo opuesto de la concepción de ella. De aproximarle a alguna tendencia, esta debería ser el romanticismo”. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, tomo I, pág. 538 y ss.

exponentes en España fueron los José Velarde, Emilio Ferrari y el rezagado Manuel de Sandoval. Quien más, quien menos, a todos ellos los situó en la órbita del parnasianismo la inercia crítica que ya se había ocupado del maestro.

José Velarde (1848-1892) fue ensalzado y vilipendiado a partes iguales por la crítica de su tiempo. Más allá de su nula originalidad, se vio en él a un digno exponente de la tendencia a objetivizar la poesía mediante los recursos de la pintura e incluso la fotografía. Así, las cualidades plásticas, dibujo, línea y color de sus descripciones en verso le prodigaron el aplauso y la consideración de “poeta-pintor”, “paleta-lira” e incluso “parnasiano”⁵⁵⁹. Todas sus composiciones, fuese cual fuese el tema a tratar, comenzaban siempre con una evocación del marco espacial donde Velarde presumía de sus únicas virtudes para la lírica. Leamos, por ejemplo, los primeros versos de la filosófica *Meditación ante unas ruinas* (1879): “Saliento de su lánguido desmayo, / naturaleza toda resucita / al fecundo calor del sol de Mayo, / las entrañas benéficas visita / de la madre común vivido rayo, / y las semillas que ateridas duermen / hinchadas rompen su corteza dura, / y se hace planta el germen, / y brota, y crece, y cubre la cañada / de una mullida alfombra de verdura / de arabescos de flores recamada...”.

Sus aptitudes para la visualización escenográfica no le impidieron, sin embargo, renegar en todo momento del arte por el arte, focalizando el contenido filosófico, moral, patriótico o melodramático de sus asuntos en un primer plano insoslayable. Como Núñez de Arce, Velarde comenzó imitando en sus poemas a José Zorrilla, para luego transitar por la senda del autor de los *Gritos del combate* sin salirse nunca de las directrices de un arte trascendental y sin alcanzar tampoco aquellas cotas de perfección retórica. A diferencia del maestro, quien sí había bebido de algunas fuentes parnasianas en *El Vértigo*, *La visión de Fray Martín* o *La pesca*, Velarde se lo debía todo al propio Núñez de Arce en sus poemas simbólicos *Fray Juan* (1879) o *Teodomiro o la cueva del Cristo* (1879) y en sus poemas realistas *El año campestre* (1882) o *A orillas del mar* (1882), reflejos de un reflejo de Leconte de Lisle y Coppée. Lo más cerca que estuvo nunca del parnasianismo radica en sus “Fragmentos de los cantos de los Vedas” y “Fragmentos de Ramayana”, traducidos probablemente del francés, pues el poeta gaditano desconocía el sánscrito⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ Cf. Argüello, Santiago. *Lecciones de Literatura Española* (1903), tomo II, pág. 103.

⁵⁶⁰ Los “Fragmentos de los cantos de los Vedas” y los “Fragmentos de Ramayana” vieron la luz en *La Ilustración española y americana*, nº 37, 8 de octubre de 1891 y en el *Almanaque* para el año de 1892 respectivamente.

Paisano de Zorrilla y de Núñez de Arce, sus dos grandes referentes, el vallisoletano Emilio Ferrari (1850-1907) fue, de todos los poetas del realismo español, aquél que sin duda alguna se aventuró con mayor seguridad y conocimiento de causa por las sendas de la ortodoxia parnasiana, y así se lo reconocieron algunas plumas coetáneas⁵⁶¹. Todavía su primera composición destacable, *Un día glorioso* (1879) invoca las mismas dudas filosóficas y las preocupaciones políticas y sociales de los *Gritos del combate*, mientras que sus poemas simbólicos *Dos cetros y dos almas. Cuadro-histórico* (1884) y sobre todo *Pedro Abelardo* (1884), siguiendo el ejemplo de Núñez de Arce en su *Raimundo Lulio*, pretenden “trasponer a un personaje tormentoso del pasado las preocupaciones, vacilaciones y dramas íntimos del hombre moderno”⁵⁶².

Pero a diferencia de Núñez de Arce y de todos los poetas de su contexto, Ferrari sí tuvo la intención y la capacidad de asimilar las maneras parnasianas más puras de Leconte de Lisle, evidentes en una pieza como *La muerte de Hipatia* (1886-1887), por más que se trate de un ejemplo puntual e inconcluso⁵⁶³. Partiendo del díptico de *Poèmes antiques* “Hypatie” e “Hypatie et Cyrille”, Ferrari pergeña un auténtico *poème antique* español recreando la tragedia de la filósofa neoplatónica de Alejandría, recientemente trasladada al cine por Alejandro Amenábar en su *Ágora* (2009). La proyección del poema de Ferrari, sin embargo, supera la propuesta inicial de Leconte de Lisle, limitada a invocar en una oda la grandeza del personaje y a recrear en un cuadro dramático los discursos de Hypatie, su nodriza y Cyrille.

Ciñéndose en todo momento a las herramientas del parnasiano, Ferrari concibe un poema global en el que alternan la narración de los hechos, las voces dramáticas de sus personajes y la evocación plástica de las escenas, contando, declamando, pintando, esmaltando y esculpiendo el vivo bajorrelieve de la leyenda. Leamos el comienzo del primer fragmento, “Episodio antiguo”, para cerciorarnos de que, más allá de las fuentes, el poeta vallisoletano ha sabido hacer suyos los procedimientos más característicos del

⁵⁶¹ Por ejemplo el modernista nicaragüense Santiago Argüello, quien apuntaba que “su poesía no es de mármol, como la de Núñez de Arce: es más delicadamente sólida, menos severa y más rosa: es una poesía de porcelana de China. En suma, Ferrari es un Cellini de la métrica. Es un virtuoso de labor externa. Llega hasta la emoción, con la forma. Nada tiene que envidiar al parnasiano de Francia”. *Lecciones de Literatura Española* (1903), tomo II, pág. 114.

⁵⁶² “Prólogo” del autor a *Pedro Abelardo. Obras completas*. Imp. de la Revista de Archivos. Madrid, 1908-1910.

⁵⁶³ Los cuatro primeros fragmentos de “La muerte de Hipatia” -“I. Episodio antiguo”, “II.”, “III. El solitario” y “IV. Arenga de Hipatia”- vieron la luz en el *Almanaque de La Ilustración española y americana* para los años 1886 y 1887. Por su parte, algunos pasajes del inconcluso “V.” fragmento no se publicaron más que en las póstumas *Obras completas* de Ferrari (1910).

Parnasse:

"Ved. Ya el albor de la naciente aurora
que detrás del Cesáreo se levanta,
los dos fronteros obeliscos dora;
ya sobre el verde tamarindo canta
el ibis, pronto a remontar el vuelo,
y ya a distancia el avestruz zancudo,
con ambas alas azotando el suelo,
corre medroso el arenal desnudo.

"Es hora ya, ¿qué aguardo?
La lámpara extinguid en que se apura
la última gota de oloroso nardo;
la túnica ceñid a mi cintura,
y el cordón de amatistas a mi cuello;
verted en mi cabello
el aceite del cáncamo extraído,
que en la vasija de cristal gotea,
y atad al carro de marfil bruñido
los dos negros caballos de Nicea...

La expresión monológica con que principia este primer fragmento, así como la representación de una Hipatia tranquila, confiada e incluso coqueta poco antes de su sentencia de muerte apuntan a la lectura de "Hypatie et Cyrille", donde la bella pensadora y su nodriza conversan en tono semejante. Pero en seguida presenciamos una suntuosa descripción de la Alejandría de siglo V de propio cuño, ausente de los *Poèmes antiques*, y en términos que sin duda hubiera aplaudido el maestro francés:

¡Cuál ya, entre el velo de vapor sombrío,
la metrópoli inmensa resplandece,
aún empapada en húmedo rocío;
y entera se aparece
a la vista, entre bosques de granados
y verdes sicomoros,
con la cepa mareótica alternados,
en su seno ostentando los tesoros,
las maravillas que brotando fueran
en torno de la herencia macedonia,

a los rayos del sol, que reverberan
 jaspes de Libia y pórfidos de Ausonia!
 Allí vense las ruinas
 del antiguo Serápeo, donde imperan
 ejércitos de mansas golondrinas;
 más allá, el Hipogeo,
 tumba de aquellos trágicos amores
 en que la sangre salpicó las flores
 con que el deleite coronó al deseo;
 detrás, con serpenteo
 de escamoso reptil, límpido y claro,
 el gran canal que entre jardines corre,
 y en isla unida a la ciudad, el faro
 que en lo alto de la torre
 cuyas paredes revistió la hiedra,
 velando el abra, pertinaz rutila,
 como única pupila
 del vigilante cíclope de piedra.

No menos parnasianos, el segundo fragmento nos dibuja a Hipatia saliendo del baño para acudir a sus tareas docentes, mientras al alba la ciudad portuaria despierta su febril actividad, en tanto que el tercero y contrapunto del anterior, “El solitario”, se ocupa de los monjes de Nitria y otras sectas religiosas. Finalmente, la “Arenga de Hypatia” del cuarto fragmento, emplazada justo antes de que las turbas cristianas siembren el pánico en Alejandría, reproduce un discurso sobre filosofía y religión cuyo desarrollo formal en serventesios alejandrinos y cuyo contenido, un canto a la cultura helenística amanzada por las sombras del fanatismo medieval, remeda punto por punto la cosmovisión y la expresión poética del Lecoñte de Lisle de “Hypatie”: “¡Oh Grecia, musa eterna, Sibila de la historia, / cuyos cabellos, cuerdas de nuestras liras son! / ¿Quién puede tu hermosura borrar de la memoria, / ni al culto de tu nombre cerrar el corazón? // Tus golfos se recortan en frescas ensenadas; / tus montes ensombrece, pomposo, el abedul; / las islas te circundan cual perlas desgranadas / de tu collar, o cisnes en el remanso azul...”⁵⁶⁴.

⁵⁶⁴ La naturaleza parnasiana del poema de Ferrari no pasó desapercibida para algunos críticos de su época. Ya Federico Balart había señalado que “los dos fragmentos pertenecientes a *La muerte de Hipatia* traen a la memoria la abundancia de pormenores y la brillantez de todo lo que caracterizan a Lecoñte de Lisle”. “Emilio Ferrari. *Poemas vulgares*”, *El Imparcial*, Madrid, 8 de junio de 1891. No negaría después dicha

A la imitación de Leconte de Lisle sucedería la de otro parnasiano, en este caso el omnipresente François Coppee. En 1891 Emilio Ferrari publicaba sus célebres *Poemas vulgares* de cuño realista, *Consummatum* y *En el arroyo*, análogos en su propuesta a los de Núñez de Arce -*La pesca*- o José Velarde -*A orillas del mar*-. Pero a diferencia de sus predecesores, a Ferrari no le costó reconocer desde el prólogo cuál había sido su modelo: “La tendencia a que obedecen, predominante en algunos poetas modernos, tales como Francisco Coppée (...) no es nueva del todo en la literatura...”. Y en efecto, *Consummatum* y *En el arroyo* obedecen al patrón de poema narrativo cuyo tono melodramático e intención moralista regían los *Contes en vers et poésies diverses* de Coppée, un ascendiente que la crítica no pasaría por alto⁵⁶⁵.

Tras estos *Poemas vulgares* de 1891 Ferrari diría prácticamente adiós a la escritura poética, dirigiendo desde entonces sus esfuerzos a la crítica literaria y, sobre todo, a su confrontación con el modernismo decadente y simbolista que comenzaba a sentar plaza en la literatura española. En 1905, el poeta realista de arrebatos parnasianos ocupaba un sillón en la Real Academia Española, y su discurso de ingreso, “La poesía en la crisis literaria actual”, no fue otra cosa que una durísima diatriba antimodernista. En su opinión, el modernismo tenía trazas de epidemia cuyas “deformaciones y extravíos morbosos” y cuyo “formalismo llevado a su último punto de exageración” habían degenerado en “un verdadero libertinaje intelectual”, llevando a la poesía española a un estado de “corrupción”, de exaltación del “yo en lo que tiene de más abyecto y reprochable”, de “anarquía” y de “misantropía megalómana”. Cabe recordar que los

valoración el preclaro José María de Cossío: “Para los que, a mi juicio, sin suficientes razones, han querido ver en esta escuela [de Núñez de Arce] una influencia parnasiana, ningún trozo escrito conforme a sus reglas podría serles como argumento más útil que [*La muerte de Hipatia*]”. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, tomo I, pág. 551.

⁵⁶⁵ Emilia Pardo Bazán, en una reseña a *Consummatum*, comparaba tenazmente a Ferrari con el poeta francés, llegando a afirmar que este poema vulgar “no tiene nada que envidiar a los mejores poemas modernistas de Coppée”. *Nuevo Teatro Crítico*, nº 6, junio de 1891 y nº 8, agosto de 1891. Más lejos llevaría las cosas Alfonso Pérez Nieva, quien veía en la obra “un alarde colorista digno de Gautier”. “La velada de Ferrari”, *La Ilustración hispano-americana*, 7 de junio de 1891. Por su parte, Federico Balart intentó aminorar la hipotética influencia francesa señalando las fuentes españolas de los *Poemas vulgares* y desoyendo así, ciego de casticismo, el propio prólogo del autor. Para Balart, Campoamor y Núñez de Arce, auténticos maestros de Ferrari, se habían adelantado a Coppée en su predilección por aquella manera poética, “entre lírica y épica”, que canta a la vida cotidiana: “Con diferenciarse tanto en fondo y forma ambos poetas españoles [Campoamor y Núñez de Arce], aún tienen menos parecido con el autor de *La nodriza* [Coppée]. Sin afectar Coppée la frialdad marmórea de que alardea Leconte de Lisle, hay en sus poemas un carácter esencialmente objetivo que no le deja rasgo de semejanza con el inimitable humorismo lírico de [Campoamor], aunque en punto a naturalidad y desenfado nada tenga que envidiar nuestro ilustrado paisano a nuestro simpático vecino. En cuanto a Núñez de Arce, el tono familiar de *Ángelus* y de *La Bendición* no guarda la menor analogía con el estilo sostenido y a veces levantado del *Idilio*, de *La Pesca* y de *Maruja*”. “Emilio Ferrari. *Poemas vulgares*”. *El Imparcial*, 8 de junio de 1891.

dardos de Ferrari iban dirigidos exclusivamente contra los decadentes, los simbolistas y sus múltiples derivados, “prerrafaelistas” o “instrumentistas”, nunca contra sus venerados parnasianos: “Si los *simbolistas* pretendieron ser una revolución contra los *parnasianos*, oponiendo la vaguedad sugestiva a la precisión y nitidez de la forma, el sentido musical al sentido plástico, bien pronto la misma pretensión de protesta se manifestó contra dichos *simbolistas*, (...) siendo tal la desorientación que muchos que comenzaron en el “Parnaso”, disidentes luego e iniciadores de los mencionados grupos, volvieron al “Parnaso” de nuevo, en marchas y contramarchas...”⁵⁶⁶.

Perfil muy similar al de Ferrari presenta Manuel de Sandoval (1874-1932), un poeta cuya edad frisaba con la de los jóvenes modernistas pero cuya obra conviene adscribir en puridad la escuela de Núñez de Arce. Se trata, por lo tanto, de un autor extemporáneo que ya bien entrado el siglo XX, y triunfante el modernismo, aún combatía la nueva estética desde posturas completamente retrógradas.

A las nebulosas y sugerentes ideaciones simbolistas, oriundas del norte francés, Sandoval antepone el robusto y solar arte patrio que personifica, como ningún otro, Núñez de Arce. No es de extrañar por ello que en su concepción del verso se aúnen lo castizo y ciertas directrices colindantes con el parnasianismo, según podemos leer en una pieza programática intitulada, con la mayor intención, “Castiza” - *Cancionero* (1909)-:

No soy de las heladas regiones donde el Bóreas,
Sin despejar el cielo, los horizontes puebla
De vagas y espectrales visiones incorpóreas,
Formadas con jirones del velo de la niebla;

Donde la luz del día, monocroma y difusa,
Al derramar su tibio fulgor sobre la nieve,
Ni recorta el contorno, ni las sombras acusa,
Ni las formas precisa, ni señala el relieve.

Soy hijo de una tierra que el sol del Mediodía
Enérgico colora con pincelada franca,

⁵⁶⁶ Las últimas composiciones de Ferrari, recogidas en sus póstumas *Obras completas* (1910) apuntan en esta dirección, congregando realismo, parnasianismo –la miniatura “En un abanico”, los ritmos banvillescós de “El carnaval”- y ciertas sátiras antimodernistas que, al tiempo, han añadido a su poesía un valor documental inestimable, de ahí que escasos sean los manuales en los que no se transcriban “La nueva estética” o “Receta para un nuevo arte” a guisa de paradigmática definición por negación.

(...)

en donde el Arte austero, viril, ingenuo y rudo,
Retrata y no idealiza, esculpe y no bosqueja...

Las obras primeras de Manuel de Sandoval, *Renacimiento* y *Prometeo*, no se apartan un ápice de la manera núñezarciana, por más que su prologuista, Emilio Ferrari, acusó allí ciertos ecos modernistas y “el influjo perturbador y anárquico del desvarío reinante, que suele seducir su inexperiencia”⁵⁶⁷. Fue con *Aves de paso* (1904) que el nombre de Sandoval comenzó a gozar de cierta resonancia en los círculos literarios de Madrid. El libro se abría con un interesante prólogo de Jacinto o Octavio Picón donde, algo desinformado, opinaba el por entonces académico que “muchos son los poetas jóvenes que publican versos en revistas y periódicos ilustrados: salvo contadas excepciones, no han hecho presa en ellos todavía, que yo sepa, el gusto de los que en prosa imitan a los *simbolistas* y *decadentistas* franceses”.

Tanto el precitado prólogo de Ferrari como éste de J. O. Picón ayudan a que nos hagamos una idea de la propia poética esgrimida por Manuel de Sandoval. Picón, alertando de “cuán funesto puede resultar el influjo [del modernismo] en las letras españolas”, respira aliviado al cerciorarse de que Sandoval permanece tan “penetrado del espíritu de nuestra raza y sin mezcla alguna de elemento extraño”. A la luz de los versos de *Aves de paso*, pergeña Picón un particular análisis de la evolución de la lírica moderna, comenzado por el *Parnasse*: “Esta augusta serenidad que trae consigo la adoración a la belleza por sí misma; este describir y pintar dando mayor importancia a la realidad externa de las cosas que a la impresión que causan, fueron considerados como despreciativos de las excelencias del alma y los privilegios del sentimiento. Se compararon las poesías de los *parnasianos* a las estatuas o relieves, y se dijo que a su semejanza eran bellas, pero igualmente frías”. Tras los parnasianos, les tocó el turno a decadentes y simbolistas, valedores de la emoción pura, vaga y sugerente, una suerte de “nigromancia evocadora” o “espiritualismo” equívoco cuyos fundamentos, la analogía, la sinestesia, la confluencia de colores, sonidos y todo tipo de sensaciones no atendía más que a un “desahogo de imaginaciones desequilibradas y mórbidas” y a un “amasijo incomprensible de pesimismo aterrador y fe primitiva”.

⁵⁶⁷ “Prólogo” a *Prometeo*, edición sin fecha, lugar ni pista alguna sobre el impresor. *Renacimiento*, por su parte, salió de las prensas de Viuda e Hijos de Sánchez Calleja en Madrid, aunque tampoco se especificase cuándo.

Bien acorde con su prologuista, el Sandoval de *Aves de paso* no rinde más tributo que a la retórica escultural de Núñez de Arce, le vantando, cincelazo acá y m artillazo acullá, análoga m ole de versos patrióticos, filosóficos y m oralistas⁵⁶⁸. Coetáneos al modernismo español, y m ás acá de él, a las prim eras vanguardias, poem arios como *Cancionero* (1909), *Musa castellana* (1911), *De mi cercado* (1912), *Aún hay sol* (1925) o *Semper et ubique* (1926) prolongaron la m isma línea realista heredera de la vieja retórica vallisoletana, lo cual no hizo m ás que granjearle a Manuel de Sandoval largo reconocimiento en los círculos literarios c onservadores y un sillón en la Real Academia en 1920⁵⁶⁹.

En la obra de Sandoval desem boca toda la expresión poética de la escuela de Núñez de Arce; una escuela realista c ujos integrantes asim ilaron del Parnaso francés ostensibles rasgos, no por ello menos parnasianos cuando así se preciara –recordemos de nuevo “La muerte de Hipatia” de Ferrari-. Dispersos por los libros de Manuel de Sandoval, entre patriotismos, m oralismos, sensiblerías y f ilosofismos de baja estofa, podem os leer igualmente estrofas y poemas que hubieran obtenido sin duda el aplauso en el cenáculo de Leconte de Lisle. Baste co mo ejemplo este “Broquel” - *Musa castellana* (1911)-, auténtico *trofeo* dedicado por Sandoval a su amigo más parnasiano, Antonio de Zayas:

Digno rival del que forjó Vulcano
Y eternizó en hexámetros Homero,
Es el broquel, de resonante acero,
Que, generosa, me ofreció tu mano.

Si, al admirar tu estilo soberano,

⁵⁶⁸ *Aves de paso* mereció una dura crítica en la revista modernista *Alma española*. Su autor, Ramón Pérez de Ayala –bajo el pseudónimo de “Clavigero”-, se ensañó primero con el prólogo de Picón para en seguida cebarse con el propio Sandoval, cuya poesía, imitada en su opinión de la de Ferrari, le resultaba insoportable precisamente por aquellos rasgos característicos de la escuela de Núñez de Arce, por “el descripticismo huero, a flor de piel, vengano venga a cuento la cosa descrita; el trivialismo abrumador; el acomodaticio sistema de rellenar el verso con lugares comunes y adjetivos innecesarios; la falsa sonoridad, sonoridad a hueco; todo ese aparato puramente formal, de fácil consecución”. “Pláticas”, *Alma española*, nº 17, 6 de marzo de 1904 y nº 18, 13 de marzo de 1904.

⁵⁶⁹ Fueron años en los que la RAE consideraba todavía un mérito artístico indiscutible el casticismo de resabios decimonónicos. Sobre la actitud antimodernista de la Academia, cf. Miguel d’Ors, “Joyas nuevas de plata vieja (el Modernismo como tradicionalismo)”. *Posrománticos, modernistas, novecentistas (Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea)*, pp. 175-203. Allí se recoge un ilustrativo fragmento del informe de la RAE a propósito de la concesión del premio “Fastenrath” a Manuel de Sandoval por el libro *De mi cercado* (1912): “No tocado ni en lo más mínimo por el pernicioso afán de extravagancias –mejor pudiera decirse de pervisión del sentido artístico-, que tantos estragos hace entre los escritores de la nueva generación, Sandoval descubre desde luego en sus poesías que ha sabido educarse en la buena escuela española...”.

Su elegancia y su temple considero,
Le diputo por obra de un armero
A la par milanés y toledano.

Bajo el cielo andaluz, con nuevo brillo,
Como antes entre el yunque y el martillo,
Vuelve a ser ascua deslumbrante y roja,

Porque en su superficie cincelada
Sabe, a un tiempo, del sol y de la espada
Quebrar el rayo y repeler la hoja.

3.3.5 La crítica de la Restauración ante el parnasianismo (I). Valera, Menéndez Pelayo y el clasicismo académico

Análogo sentir frente al parnasianismo y el modernismo que los poetas del realismo o experimentaron y expresaron los grandes críticos y novelistas españoles de la Restauración, en su mayoría receptivos para con lo uno y desaforados beligerantes para con lo otro. En este sentido cabe abordar uno de los nombres más importantes en lo que respecta a la recepción de la literatura francesa en la España de su tiempo, el eminente novelista y crítico Juan Valera (1824-1905).

Diplomático y político, hombre de vastísima cultura clásica y moderna, Valera comenzó su carrera literaria publicando un libro de versos, *Ensayos poéticos* (1844), luego reeditado y ampliado en ediciones posteriores, *Poesías* (1858, 1886) y *Canciones, romances y poemas* (1885). Valera, que no estaba dotado de verdadero genio lírico -fue muchas veces avisado de ello por amigos y enemigos-, nunca cejó en su empeño de que se le reconociese también como poeta dentro de una corriente clasicista y académica que recorre todo el siglo XIX y que tendría éxitos cultivadores a lo largo y ancho del mundo hispánico: Marcelino Menéndez Pelayo, Antonio Cánovas del Castillo o Francisco Rodríguez Marín en España, los mexicanos “Ipandro Acaico” –el obispo de San Juan de Potosí Ignacio Montes de Oca y Obregón- o Enrique Fernández Granados, los argentinos Calixto Oyuela y Carlos Guido y Spano, los colombianos Miguel Antonio Caro y José Joaquín Casas, el ecuatoriano Remigio Crespo Toral...

Su concepción de la poesía quedó expuesta en varios lugares como la dedicatoria de sus *Estudios críticos* (1864), la carta a Menéndez Pelayo que figura como prólogo de *Canciones, romances y poemas* (1885) o en la polémica que dirimió con Campoamor en

La metafísica y la poesía (1891). En todos estos textos, Valera se muestra partidario de un arte despojado de connotaciones trascendentales, pedagógicas o utilitarias, un arte que bebe directamente del eterno Clasicismo y que rinde culto a la belleza grecolatina y a la forma esmerada. Frente a la dionisiaca inspiración romántica, Valera preconizaba el estudio y la imitación de los grandes maestros, desde Horacio hasta Alberto Lista, desde Virgilio hasta Juan Nicasio Gallego, pasando por José Marchena o el francés André Chénier.

A priori, estos postulados presentan indudables paralelismos con los dogmas fundamentales del Parnaso, y en concreto, con los de Leconte de Lisle, a quien Valera admiraba. Basta comparar en pero la poesía de Valera y de cualquiera de aquellos académicos con la del maestro parnasiano francés para ratificar cuán insalvables eran las diferencias entre uno y otros. Por caminos semejantes, podría decirse que paralelos, bordeando muy de cerca el romanticismo, uno y otros arribaron a un espacio común, a un arte por el arte de idolatría grecolatina. A veces podríamos tener la sensación de que pudieran emparentarse en una suerte de parnasianismo transnacional si obliteráramos la disparidad expresiva entre una oda neoclásica y un *poème antique*, por más que en ambas formas se invoque un común arquétipo de Belleza helénica. No conviene confundirse, ya que, de lo contrario, correremos el riesgo de tomar por parnasiana más de la mitad de la producción en verso castellano de todo el XIX, y por esa misma vía, del XVIII.

El clasicismo de Valera se anticipa al de Leconte de Lisle en varios años, pues sus primeras poesías de tema grecolatino datan de 1848, mientras que los *Poèmes antiques* se publicaron en 1852, de ahí lo disparatado de buscar ecos cabalmente parnasianos en los más tempranos versos del escritor egabrense. Se trata, como venimos diciendo, de una afinidad espiritual más que *escritural*, pues ambos pregonaban, con sus propias particularidades expresivas, un retorno a los modelos de la Antigüedad clásica⁵⁷⁰.

Pero no sólo en su fijación por lo grecolatino coincidieron las obras coetáneas de Valera

⁵⁷⁰ Dicha afinidad fue apuntada por Emilio Bobadilla, "Fray Candil", a propósito del argentino Calixto Oyuela y de otros poetas como Sully-Prudhomme o el italiano Carducci: "O yo soy muy obtuso, o en rigor tal vez no haya sino tres poetas de raza latina que recuerden el helenismo puro: André Chénier (cuya madre fue griega), Leconte de Lisle y Carducci, y eso, en parte, no en todo lo que escribieron. (...) Todos los grandes artistas, cuál más, cuál menos, han soñado con imitar a los griegos, nuestros padres intelectuales. (...) Sully Prudhomme, el intérprete hondo y conciso de las melancolías intelectuales y las ternezas enfermizas del corazón, ama a los dioses, los hermosos dioses muertos del paganismo. (...) Entre nosotros el aticismo tiene un representante, hasta en la manera sofisticada de filosofar: D. Juan Valera". "Cantos, por Calixto Oyuela", *Grafómanos de América (Patología literaria)*, 1902, pp. 138-139.

y del Parnaso. En 1875 apareció su versión de dos “episodios del Mahábharata”, “Usinar” y “Santa”, cuya evocación de la teogonía hindú no sabemos hasta qué punto quedaba exenta del influjo real de los *Poèmes antiques*⁵⁷¹. El propio Valera, en su Prólogo a las *Poesías* de Menéndez Pelayo (1882) la justifica como una marca epocal, común a sí mismo y a otros poetas de naturaleza dispar como Bécquer o el propio Leconte de Lisle: “En una narración poética de antiguas edades, en que las fábulas griegas eran creídas, dichas fábulas pueden entrar y tienen verdad estética. Todo depende del tono del narrador y del tino y buen gusto con que las emplee. (...) La mitología griega, (...) la egipcia, la de Escandinavia y la de los Vedas, están en uso. De estas últimas se empieza a usar mucho en las literaturas contemporáneas. Leconte de Lisle, en Francia (...) y en España Bécquer y un servidor de usted, aunque esté mal el citarme a mí propio, hemos echado mano de la mitología védica y brahmánica⁵⁷². Si la materialización de tales propuestas dependiera del “tono del narrador” y del “tino”, bien podemos observar cuánta distancia mediaba entre los endecasílabos blancos de “Santa” y los sonidos himnicos que Leconte de Lisle supo infundir a varios *Poèmes antiques* como “Prière védique pour les morts” o “Sûryâ. Hymne védique”:

El rey de Anga, Lomapad glorioso,
a un brahmán ofendió, no dando en pago
de un sacrificio lo que dar debiera;
irritados entonces los brahmanes,
salieron todos de su reino: el humo
del holocausto al cielo no subía;
Indra negaba la fecunda lluvia,
y la miseria al pueblo devoraba.
Lomapad, consternado, saber quiso
el parecer de los varones doctos,
y los llamó a consejo, y preguntóles
qué medio hallaban de aplacar la ira
del dios que lanza el rayo y amontona
en el cielo del agua los raudales...

No resulta tarea sencilla dilucidar hasta qué punto Valera pudo o no inspirarse en las

⁵⁷¹ Ambos textos vieron la luz en *La Ilustración española y americana*, 30 de abril de 1875.

⁵⁷² Cf. *Obras completas*, tomo II, Aguilar, 1961, pág. 605.

lecciones del Parnaso para decirse a escribir poemas de esta hechura, al menos en lo que respecta al contenido. Que Valera leyó atentamente a los parnasianos, y desde fecha temprana, está fuera de toda duda. Ya en un texto de 1856, “Las Escenas andaluzas del Solitario”, nuestro autor citaba al Gautier de *Voyage en Espagne*, y durante toda la década del Ochenta, como le sucedió el grueso de los poetas españoles, admiró a François Coppée, a quien llegó a parafrasear en cierta ocasión⁵⁷³.

Hombre de su tiempo, su relación con la cultura francesa arrojaba luces y sombras. Su primera formación transcurrió entre libros franceses, por más que renegara pronto de los mismos aconsejado por Estébanez Calderón. Con el paso del tiempo, sin embargo, esta animadversión por todo lo francés fue mitigándose, dando paso a una mayor objetividad en sus valoraciones. Valera tuvo en alta consideración la poesía francesa de su tiempo, desde el romanticismo al Parnaso, y ya entre sus “traducciones y paráfrasis” encontramos versiones muy tempranas de Lamartine (1845) o Víctor Hugo (1859), si bien en una época como la del Fin de Siglo tratase de amortiguar el influjo francés ejerciendo una suerte de control aduanero: sólo debía imitarse lo mejor de la literatura francesa, y nunca aquello que careciese de auténticos valores estéticos y morales.

Así, en un texto capital para entender sus ideas literarias, “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” (1886-1887)⁵⁷⁴, Valera no deja de reconocer que “el gusto, el tono, la manera, como quiera llamarse, viene de París”, al tiempo que arremete duramente contra Zola y el naturalismo o se burla de la novela histórica parnasiana: *Salammbô* de Flaubert o *Le Roman de la momie* de Gautier le parecen poco menos que una auténtica “falsedad”. Valera no rechaza de plano las modas importadas de Francia, pero conviene en que han de aclimatarse aquí con precaución, mesura y cordura: un autor “no debe prescindir de la moda: pero debe someterse a ella, como el hombre de juicio, bien criado y de cierta compostura, se somete, en lo tocante al traje, no exagerando, sino atenuando los estrafalarios caprichos de tal moda”.

Entre aquellos “estrafalarios caprichos” más en boga Valera alinea a Gautier, cuyos juicios sobre la poesía baudelairiana y ese “estilo artificioso” que “se afana por expresar

⁵⁷³ Nos referimos al poema “Con fiteor Deo”, publicado en *La Ilustración española y americana* en el “Suplemento” de mayo de 1883, y al que acompañaba la siguiente nota aclarativa: “tomado en compendio de un poema de Francisco Coppée”. *El Imparcial*, en su número del 29 de abril de 1889, reseñaba una velada literaria celebrada el día anterior en el Ateneo de Madrid en la que Valera leyó, con éxito, sus versiones de poetas extranjeros como Coppée, “recitadas del admirable modo que sabe hacerlo el Sr. Valera” y que “fueron muy celebradas por el auditorio”.

⁵⁷⁴ Se publicó a lo largo de varias entregas en la *Revista de España*, entre julio de 1886 y marzo de 1887. Recogido en *Obras completas*, II, pp. 616-704.

el pensamiento más inefable, y escucha y traduce las confidencias sutiles de la neurosis” le parecen un complot desatinado. Para nuestro crítico, Gautier era un “artista con exceso” que seguía “con gran exclusivismo la sentencia que dice: ut pictura poesis”, un partidario, en suma, “del arte por el arte”. Y he aquí un punto importante en la teoría estética de Valera, pues también él se considera partidario del arte por el arte, pero “con la debida limitación”: “Yo he sostenido siempre la independencia de la poesía, la idea de que en ella misma está su fin; de que no es su propósito enseñar, sino elevar el alma a la contemplación de la belleza. De aquí una contradicción, aunque sólo aparente. La poesía enseña y no enseña. (...) El poeta (...) necesita siempre (...) dos cosas para ser admirado y querido: (...) una es, sin duda, el estilo y la inspiración artística en toda su amplitud; (...) y otra es la comprensión, la simpatía y el sentimiento hondo, ya en un sentido, ya en otro, de las cuestiones y problemas que agitan la mente y el corazón de la Humanidad entera, no desdeñando o no mirando con indiferencia, (...) por sobrado artístico como Gautier, todas las filosofías y todas las doctrinas religiosas, políticas y sociales”.

En este punto, Valera desdeña la obra de Gautier por amoral y la de los naturalistas por inmoral. A ellos antepone a los poetas románticos, que, en este sentido, “fueron llorones, quejumbrosos y tétricos a veces; pero, en medio de todo, tuvieron un ideal”, prefigurado éste según el siguiente principio axiomático: “hay un enlace íntimo entre la moral y la estética”. El desencuentro entre ambas categorías lo había llevado hasta su extremo, por aquel entonces, el decadentismo: “Hay una poesía nueva, que llamamos decadente, y muchos poetas que componen de esta poesía. (...) Esta poesía es la quinta esencia, el non plus ultra del fastidio; el nihilismo del alma; la consunción moral; el cansancio de la blasfemia”.

Amén de Bourget, Verlaine o Richepin, si algún autor francés del XIX mereció el repudio absoluto de Valera ése fue sin duda Baudelaire, jerarca de toda aquella Decadencia. En base a preceptos morales y religiosos más que literarios, Valera profirió una serie de durísimas invectivas contra *Les Fleurs du mal*: “La verdad es que trescientas páginas de versos, llenos de tales maldiciones, no se pueden aguantar, si el autor no tiene un maravilloso talento de estilista y de versificador para hacer variaciones y gorgoritos diversos sobre tan absurdo y sucio tema. Carlos Baudelaire y sus *Flores del mal* son una faceta estrambótica que nadie que esté en su cabal juicio puede mirar con seriedad”.

El sesgo de las valoraciones sobre la nueva poesía francesa reunidas en estos “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” le granjeó a su autor cierta aversión entre algunos de sus contemporáneos, de ahí que la continuación sintiera la necesidad de justificarse ante su amigo Pedro Antonio de Alarcón y ante el público en general en el “Prólogo” que encabezó su *Crítica literaria* (1887)⁵⁷⁵. Pese a considerarse “radicalmente español por todos cuatro costados”, Valera reivindicaba aquí su capacidad para juzgar con objetividad “las excelencias y los defectos sin atender a la nacionalidad de quien los tiene”, y más en concreto, lo malo —el decadentismo— y lo bueno de la poesía francesa de su tiempo: “Jamás tuvo Francia poetas tan ilustres desde Andrés Chénier hasta hoy. Víctor Hugo, Lamartine, Béranger, Musset, Coppée, Barbier, Leconte De Lisle, Banville y Sully Prudhomme son universalmente y con razón celebrados”.

En concordancia con gran parte de la crítica coetánea, su canon de la poesía francesa decimonónica lo componían, a la altura de 1887, los románticos y algunos parnasianos mayores y menores. Para Valera, no había otro poeta vivo en Francia más grande que “el elegantísimo e inspirado” Leconte de Lisle, flanqueado por los Banville, Sully-Prudhomme y Coppée⁵⁷⁶. Quedaban excluidos de su canon, por las mismas razones que enarbolase en los “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas”, los decadentes, entre quienes Valera volvía a alinear a Baudelaire. Su inmoralidad, que además juzgaba insincera, situaba al poeta de *Las flores del mal* muy por debajo de sus homólogos españoles: “En la sinceridad también llevamos ventaja a los franceses, porque el poeta español es menos poeta de oficio. Un Baudelaire, un Richépin y un Rollinat, son en España casi imposibles. (...) La *blague* triste, la *pose* pesada, de Baudelaire, no se da entre nosotros. ¿Iremos a tomar por lo serio esta *blague* y esta *pose*?”.

De esta época son las series de *Cartas americanas* (1889) y *Nuevas cartas americanas* (1890), cuya relación con el *Azul...* de Rubén Darío y con el parnasianismo lo hemos analizado en el capítulo correspondiente, así como el artículo “Disonancias y armonías

⁵⁷⁵ “Al excelentísimo Señor Don Pedro Antonio de Alarcón: Prólogo”. *Ibidem*, pp. 610-616.

⁵⁷⁶ A esta lista habría de añadirse poco después el nombre de otro parnasiano, José María de Heredia. Según confiesa Antonio de Zayas en el prólogo a su traducción de *Les Trophées*, uno de sus primeros lectores en España fue el segabrense, en cuya retulía tuvo por primera vez conocimiento del gran poemario del *Parnasse*: “Defendía apasionadamente cierta noche un viejo representante de la enseñanza oficial la gran importancia de la forma en el arte literaria; y como un joven disidente invocase el ejemplo de los modernos poetas líricos de Francia en apoyo de la tesis contrapuesta, apercibióse D. Juan Valera a robustecer la doctrina del catadrático citando el ejemplo de *Los Trofeos* (...). Desoído D. Juan de demostrar de un modo palpable que no eran gratuitos sus asertos, mandó buscar en los plúteos de su copiosa biblioteca el célebre libro de Heredia...”. *Los Trofeos. Romancero y Los Conquistadores de oro*. Prólogo y Traducción de Antonio de Zayas. Fortanet. Madrid, (s.a).

de la moral y de la estética” (1891), nueva profesión de fe contra el decadentismo⁵⁷⁷. A propósito del *Himno a la carne* de Salvador Rueda, Valera tacha al malagueño de “materialista”, “ultranaturalista” y describe “insanos extravíos y disparatadas disonancias”. Sus versos le parecen “fríos, afectados y artificiosos, con refinamientos de sensualidad enfermiza”, concebidos, probablemente, a la sombra de Baudelaire. La intransigencia de Valera para con el gran poeta francés, aunque palmaria, parece haberse atenuado algo: “Yo comprendo a Baudelaire, y en cierto modo le admiro, aunque me disgusta. En su inspiración depravada, sombría y terrible, hay algo de verdad, aunque exagerada por la farsa tenaz que él mismo se impuso para ser más original, para asustar al linaje humano y para contristar y meter en un puño el corazón de cada burgués honrado y sencillote, en cuyas manos cayesen sus *Flores del mal*”.

A grandes rasgos, ésta sería la postura que Valera mantuviera hasta el final de sus días⁵⁷⁸. La veneración por algunos autores del *Parnasse* contrasta con la absoluta repulsa del decadentismo y el simbolismo, fundada principalmente en su alegato contra la indivisibilidad del arte y la moral. Sin duda, a Valera le resultaba preferible la amoralidad parnasiana a la inmoralidad decadente, un síntoma muy propio de su tiempo y que contribuyó en gran medida a la inmaculada recepción en España de algunos parnasianos, libres de los estigmas de la *degeneración* modernista. Valera murió en abril de 1905, en pleno modernismo, considerado uno de los escritores más importantes de la literatura del XIX, y aunque sus novelas y versos no fuesen ya del gusto de las nuevas generaciones, su sustancial labor como difusor en nuestro país de la cultura europea de su época siempre le sería reconocida⁵⁷⁹.

Paralela, en cierto sentido, a la trayectoria de Juan Valera fue la de su amigo Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), otra de las figuras capitales en el sistema cultural de la Restauración, tanto por sus aportaciones en el campo de la historia y la filología como

⁵⁷⁷ *Obras completas*, II, pp. 831-841.

⁵⁷⁸ Cf. “Fines del arte fuera del arte” (1896), *Ibidem*, pp. 910-916. “La moral en el arte” (1896), *Ibidem*, pp. 917-920. “La irresponsabilidad de los poetas y la purificación de la poesía” (1900), *Ibidem*, pp. 1000-1006.

⁵⁷⁹ Un crítico adscrito a la estética nueva como Andrés González Blanco le dedicó, en este sentido, un extenso y enjundioso ensayo un mes después de su muerte: “Yo considero a D. Juan Valera como el escritor español que, junto con Clarín, Menéndez Pelayo y González Serano, ha puesto más ideas modernas en circulación durante la última mitad del siglo pasado. Y mi admiración más se duplica, decupla, centupla y hasta multiplica cuando veo a Valera nutrido de toda la ciencia antigua y moderna, conocedor de las últimas manifestaciones literarias de todos los países europeos, en aquella época de inopia intelectual, de incultura y de atraso que España padeció desde la Gloriosa hasta 1890”. “Juan Valera”, *Nuestro tiempo*, 5 de mayo de 1905.

por su labor como poeta, traductor, antólogo y crítico de la literatura de su tiempo. Sus afinidades en el terreno de la poesía pueden constatarse en la serie de poemas de corte académico y clasista, inspirados en la antigüedad grecolatina, con los que Menéndez Pelayo quiso también dejar su impronta en la lírica española del último tercio del XIX y que, como en el caso de Valera, apenas le reportarían más que la tímida aprobación de la crítica.

Ya hemos visto, para el caso de Valera, cómo una poesía de esta naturaleza podía guardar ciertas concomitancias con las propuestas del Parnaso, un hecho que ha llevado a un crítico como Arturo Berenguer al extremo de considerar a Menéndez Pelayo nada menos que “un parnasiano español” en un artículo homónimo⁵⁸⁰. Más allá de lo intencionado e inteligente del rótulo, la voluntad del crítico no es otra que la de señalar dichas concomitancias, basada, más que en el “estilo lírico” o en la “conducta literaria”, en una mera “actitud mental”. En este sentido, el propio Berenguer reconocía las distancias que separan ambos clasicismos: “No es que exista de propósito, en la creación lírica de don Marcelino, una voluntad de forma clásica o un deseo de revivir con línea escultórica la antigüedad. Entre los parnasianos eso constituía lo esencial de la fórmula; no es lo mismo en Menéndez Pelayo”. Su helenismo estaba más cerca de André Chénier que de Leconte de Lisle, del siglo XVIII que del XIX. La obsesión parnasiana por la forma y el estilo fue juzgada por Menéndez Pelayo un ejemplo de vanidad y efectismo, “ingredientes de la cocina francesa, que mal podían avenirse con nuestro modo de ser llano y castizo”⁵⁸¹. Por otra parte, jamás se le hubiera ocurrido a Menéndez Pelayo escribir unos *Poèmes barbares*, pues todo lo que no fuese evocación helenística adolecía, en su estimación, de exotismo artificial o nebuloso germanismo. Y tampoco el ultra-catolicismo de nuestro sabio se avenía bien con la ideología de un Leconte de Lisle o un Louis Ménard.

Aun admitiendo tales divergencias, Berenguer sugiere que el “parnasianismo accidental” de Menéndez Pelayo fue un factor relevante para la “formación del

⁵⁸⁰ Berenguer Carísomo, A., “Un parnasiano español [Menéndez Pelayo]”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, nº XXIV (1948), pp. 311-320. Ya en su momento Clarín, al reseñar las “Poesías de Menéndez Pelayo” relacionó la erudición helenística del cántabro con la de Flaubert y los poetas del Parnaso: “El jefe de esa escuela que tanto da ahora que maldecir a los meticulosos enemigos del realismo, Flaubert, era todo un arqueólogo y un filólogo; (...) hasta los poetas de la escuela plástica francesa, los parnasistas, son conocedores de los buenos líricos griegos, y cuando no, los leen traducidos. Y en todo el mundo civilizado, para abreviar, se respetan y se cultivan las humanidades, se estudian con peor o mejor sentido. Pollastre literario hay por esos periódicos de Dios, que se ríe de Horacio, y se le figura como un pedante insufrible...”. Recogido en *Nueva campaña*, Madrid, 1887, pág. 161.

⁵⁸¹ Cf. *Estudios de crítica literaria*, 2ª serie, Madrid, 1895, pp. 41-42.

movimiento modernista” en su faceta parnasiana: “Aquellos modelos franceses (sin duda los más leídos) no cabe discusión que encuentran su equivalente próximo, dentro de nuestro idioma, en los versos de *Odas, epístolas y tragedias*. ¿Cómo no había de pesar, aunque solo fuese por la misma “sympathía” de la lengua? (...) No digo que *Odas, epístolas y tragedias* fuesen inductoras directas del parnasianismo modernista, sí creo que un significativo eslabón de enlace entre la escuela original francesa y sus discípulos hispano-americanos”.

Pese a lo perspicaz e ilustrado de su discurso, pensamos que Berenguer estaba llevando las cosas demasiado lejos, pues el helenismo académico de los Valera o Menéndez Pelayo en España, o los Guido y Spano y Miguel Antonio Caro en América apenas dejó marca alguna en el modernismo hispanoamericano. El retoricismo pomposo y envejecido y la mera e inocua evocación de la asunto, prescindiendo de su plasticidad y sensualidad desinhibida difieren completamente del helenismo modernista, deudor del Parnaso. En este sentido, los mitos griegos del Parnaso y el modernismo implicaban un ajobo de sugerencias erótico-existenciales ausente de los versos de Valera, Menéndez Pelayo o M. A. Caro. Podría decirse, incluso, que el helenismo modernista supuso una reacción contra el helenismo clasicista y académico, considerado por el común de la juventud poética americana obsoleto en forma y contenido.

Ello no significa que, puntualmente, los mentados no fueran autores reconocidos por la juventud modernista dadas sus aspiraciones a paganizar la lírica del realismo. El Manuel Gutiérrez Nájera de las *Odas breves* preservaba, como vimos, ciertos usos retóricos de raigambre académica, y el mismísimo Rubén Darío, recordemos, incluyó en sus *Prosas profanas* aquellas “Recreaciones arqueológicas” cuyos versos blancos y fraseo arcaizante apuntaban directamente a Menéndez Pelayo, tal como reconociera él mismo en *Historia de mis libros*: “Recreaciones arqueológicas” (...) son ecos y maneras de épocas pasadas, y una demostración, para los desconcertados y engañados contrarios, de que para realizar la obra de reforma y de modernidad que emprendiera he necesitado anteriores estudios de clásicos y primitivos. Así, en “Friso” recurro al elegante verso libre, cuya última realización plausible en España es la célebre “Epístola a Horacio” de Don Marcelino Menéndez Pelayo...”.

Estamos, sin embargo, ante breves incisos de premeditado arcaísmo en el seno de un modernismo cuya concepción de la antigüedad clásica no se remonta más allá de Leconte de Lisle, Gautier, Banville o Heredia. Pudiera decirse que, mientras Valera o el

Menéndez Pelayo de *Estudios poéticos* (1878) y *Odas, epístolas y tragedias* (1883) evocaban la “Grecia de los griegos”, Gutiérrez Nájera o Darío amaban, modernamente, “la Grecia de la Francia”.

Llegados a este punto cabría preguntarse qué opinión le merecieron a Menéndez Pelayo aquellos parientes lejanos del *Parnasse contemporain*. Basando su análisis en Théophile Gautier, nuestra Escuela fue la última manifestación lírica de la cual se ocupó en su monumental *Historia de las ideas estéticas en España*⁵⁸². Para Menéndez Pelayo, Gautier no era poeta romántico ni parnasiano, sino “de transición, excelente en su género”, el denominado “romanticismo pintoresco” de “literatura pictórica”. No le dolía reconocer en él al “escritor más ameno y brillante de la moderna literatura francesa”, cuya *España* y cuyos *Esmaltes y camafeos* atesoraban prodigiosos e inigualables ejemplos de poesía artística, en tanto que *Le Capitain Fracasse* le parecía “la mejor novela de aventuras que hay en lengua francesa”.

Fue la condición “amoral” y “aséptica” del arte por el arte gautieriano o aquello que provocó fundamentalmente su rechazo, juzgándolo “la extravagancia de un colorista algo descarriado por malos hábitos de taller”. Gautier y toda la “poesía puramente formal y técnica” de “indiferencia marmórea” propia del *Parnasse contemporain* de 1866 representaban así la consecuencia de haber llevado al extremo la teoría del arte por el arte, rechazada categóricamente por el erudito español: “Yo creo que el [sistema] de Gautier, si se toma como doctrina estética, no puede ser más falso, y que nada hay que indique tanto la decadencia y próxima ruina de una literatura, como estas invasiones de unas artes en otras. Si la poesía no es arte de sentimiento, ¿para qué sirve la poesía? (...) Cuatro versos de Musset, incorrectos si se quiere, pero salidos del alma, valen más que todos los prodigios de industria y habilidad técnica y todos los portentos descriptivos que nos ha dejado Gautier”⁵⁸³.

⁵⁸² Cf. *Historia de las ideas estéticas en España* (1891), Tomo V (siglo XIX), pp. 446-462.

⁵⁸³ Si por amoral condenaba al parnasianismo, es de suponer que, como Valera, Menéndez Pelayo hubiese también aborrecido la “inmoralidad” del decadentismo. Ignoramos cuál era su opinión al respecto, si es que llegó a formular alguna, y a que el capítulo dedicado a las “Nuevas manifestaciones líricas” de su *Historia de las ideas estéticas en España* concluye en la Escuela parnasiana: “Todo era posible ya: desde los *Poemas evangélicos* de Laprade, hasta las *Flores del mal* de Baudelaire; desde los pequeños poemas de Coppée, hasta los *Poemas bárbaros y antiguos* de Leconte de Lisle; desde las meditaciones filosóficas de Sully-Prudhomme hasta *La Justicia*, hasta las *Odas funambulescas* de Teodoro de Banville o los sonetos impecables de Heredia...”. José Santos Chocano, en sus *Memorias*, relata una anécdota que quizá explique el por qué de su silencio ante el decadentismo y el simbolismo: “Estábamos Rubén Darío y yo solos, tomando un aperitivo al mediodía (...) cuando apareció en la puerta don Marcelino, que nos saludó sonriente. (...) Departimos cordialmente. Llegó Rubén a la plática hacia los nuevos poetas de Francia, tratando de saber la opinión de Don Marcelino; y éste, con sencillez, nos dijo: “Sólo conozco la nueva

3.3.6 La crítica de la Restauración ante el parnasianismo (II). Novelistas y censores varios. Pardo Bazán, “Clarín”, Bonafoux, “Fray Candil” y Navarro Ledesma

Los grandes novelistas españoles de sesgo naturalista, Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y Leopoldo Alas, “Clarín” (1852-1901) fueron a su vez los más célebres y respetados críticos literarios de su tiempo y piezas fundamentales en la recepción de las nuevas corrientes poéticas extranjeras en nuestro país.

Gracias a la envidiable situación económica de su familia, Emilia Pardo Bazán tuvo desde muy joven la oportunidad de acceder a una amplia formación cultural y de viajar por toda Europa, aprendiendo varios idiomas y prestando viva atención a todas las nuevas estéticas que venían germinando fuera de nuestras fronteras. No es de extrañar por ello que la suya haya sido una de las primeras plumas españolas en examinar la poesía del *Parnasse*: ya en unos apuntes de viaje, fechados en 1873, nos narraba la joven escritora cómo en París había tenido la fortuna de asistir a varias funciones de ópera y teatro, entre ellas, una representación de *Les Érinnyes* de Leconte de Lisle. Su impresión al respecto fue muy grata, a pesar del indolente auditorio que allí se dio cita: “hermosos versos, cincelados sobre acero, que el público oye indiferente y aburrido”⁵⁸⁴.

Su reputación como crítica literaria y divulgadora de las novedades francesas comenzó a cimentarse en 1882, cuando publicó en *La Época* una serie de artículos dedicados a Zola y al naturalismo, agrupados luego en el volumen *La cuestión palpitante* (1883). Tres años antes de que lo hiciera Valera en sus “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas”, Pardo Bazán citaba allí exactamente el mismo párrafo en el que Gautier trata de dilucidar el estilo de Baudelaire: “Gustábase... lo que impropriadamente se llama estilo decadente, y no es sino el arte llegado a esa madurez extremada que produce el oblicuo sol de las civilizaciones vetustas: estilo ingenioso, complicado, hábil, lleno de matices y tentativas, que ensancha los límites del idioma, pone a contribución todo vocabulario técnico, pide colores a toda paleta, notas a todo teclado, y se esfuerza en traducir los pensamientos más inefables, las formas y contornos más vagos y fugitivos...”.

A diferencia de Valera, que las tildó de “estrafalarios caprichos”, Pardo Bazán no

poesía francesa hasta Baudelaire; después de este poeta, no sé nada”. Recogido en *Obras completas*, Aguilar, 1954, pág. 1550.

⁵⁸⁴ Recogido por José Manuel González Herrán en “Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)”. En Salvador García Castañeda (coord.), *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 177-187.

encontraba disparatadas las teorías de Gautier, a quien admiraba, y se mostró por entonces más comprensiva con esa búsqueda de una prosa estilizada que en Francia estaban llevando a cabo, por aquellas vías, los hermanos Goncourt. Su opinión del Parnaso fue en general bastante positiva, y además se distinguió en un punto importante de otros críticos y del público español, ya que no serían los Coppée o Sully-Prudhomme, los “desertores” de la Escuela, quienes habría de llevarse sus mayores elogios, si no los parnasianos más ortodoxos, Leconte de Lisle y José María de Heredia. A la muerte de Coppée, en 1908, Doña Emilia escribió una nota necrológica donde dejaba bien clara tales preferencias: “Ha muerto Francisco Coppée. No le he contado nunca en el número de los sumos poetas; era un intimista agradable, y hasta conmovedor, cuyos poemas mejores me producían el efecto de ser crónicas de periódico rimadas artísticamente, descripciones bellas de París, el realismo sentimental de un espectador inteligente. Para mi opinión, el poeta más grande entre los de esta última época fue Heredia. A su lado -no me atrevo a decir después- Leconte de Lisle. Coppée está un escalón más abajo”⁵⁸⁵.

Tampoco fue santo de su devoción Catulle Mendès, autor fundamental para el nacimiento del modernismo hispanoamericano. Para Emilia, Mendès tuvo indudable talento, pero un talento basado exclusivamente en la imitación de los otros: “Presentó Mendès desde el primer momento una condición singular: pudo imitar brillantemente a los poetas y escritores más gloriosos de su generación. Hizo versos como Victor Hugo, como Baudelaire, como Gautier, como Banville, como Enrique Heine, como Villiers de L’Isle-Adam, como Leconte de Lisle, como todos, en suma, menos como Mendès. (...) Claro es que imitar así, no lo hace el primero que pasa; no señor. Digo más; lo intentan infinitos, sin poderlo conseguir. Por eso he concedido que tenía mucho talento Catullo Mendès. Talento ajeno; pero talento innegable”⁵⁸⁶.

A lo largo de las dos últimas décadas del siglo XIX, Pardo Bazán fue publicando en revistas y periódicos sus impresiones de la poesía francesa coetánea, y en este sentido contrastaba su respeto por los poetas parnasianos con cierto recelo para con los decadentes y simbolistas. Con la llegada de las novedades del decadentismo y del simbolismo a España, Pardo Bazán, como tantos otros, tomó partido por la vieja manera del Parnaso, mostrándose “incapaz de suprimir su indignación ante las dimensiones del

⁵⁸⁵ “La vida contemporánea”, *La Ilustración artística*, 8 de junio de 1908.

⁵⁸⁶ “La vida contemporánea”, *La Ilustración artística*, 17 de marzo de 1913.

decadentismo que ofendieron su sentido de decencia y decoro”⁵⁸⁷.

Toda aquella obra crítica dedicada a la poesía francesa sería agrupada definitivamente en sendos volúmenes, *El lirismo en la poesía francesa* -editado póstumamente en 1926- y *La literatura francesa moderna* (1911). En *El lirismo en la poesía francesa*, texto que probablemente estuviera destinado a su lectura pública en conferencias, Pardo Bazán analiza enciclopédicamente la historia de la poesía gala desde sus comienzos hasta la época del romanticismo, exhibiendo una cantidad de conocimientos y una capacidad de análisis fuera de lo común. Aunque no llegue a la época de la Escuela parnasiana, nuestra autora adelanta en algunos párrafos el papel del Parnaso en la superación del romanticismo, y cita entre sus máximos representantes a Gautier, quien “por los caminos de la técnica y por el dogma de la perfección y la impecabilidad, inició la desorganización del romanticismo como escuela”, y a Leconte de Lisle, cuya rebelión contra el lirismo impúdico de Musset juzgaba “tan enérgica y despreciativa como cruel, pues niega al género humano el derecho a la queja y a la compasión”⁵⁸⁸.

Por su parte, *La literatura francesa moderna* constaba de tres tomos, “Romanticismo”, “La transición” y “Naturalismo”, en cuyo último dedicaría dos capítulos a la génesis y desarrollo del parnasianismo. Partiendo en *La Légende du Parnasse Contemporain* de Mendès, obra que va citando continuamente, pese a lo “antipático” de su autor, y de la que toma importantes argumentos, Doña Emilia considera el movimiento parnasiano una reacción natural al agotamiento romántico y uno de los factores de su disolución. Tras rememorar la formación de los primeros cenáculos y la publicación de las tres antologías del *Parnasse contemporain*, el grueso de su examen se organiza en torno a una detallada descripción de los “principios esenciales” de la Escuela y de la interpretación de dos de sus grandes maestros, Leconte de Lisle y Baudelaire. Dichos principios podían “reducirse a la teoría del arte por el arte, a la perfección de la forma, a la impassibilidad y a la objetividad”, y para explicarlos Pardo Bazán se remonta a las figuras de Chénier, Vigny, Gautier y Banville, para quienes no ahorra alabanzas, aunque la mayor parte de las mismas las destinaría a su admiradísimo Leconte de Lisle, el “gran

⁵⁸⁷ Cf. John W. Kronik, “Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés”, en *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, ed. de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 163-174. En una reseña a la obra del italiano Vittorio Pica, *All'avanguardia*, publicada en *La España moderna* en febrero de 1890, Doña Emilia se burlaba abiertamente de las extravagancias de la última poesía francesa y de su máximo representante, Verlaine, entre cuyos rasgos fundamentales juzgaba la “carencia de vigor, nostalgia de ideal, molición, cansancio, afeminación (para decirlo de una vez)”.

⁵⁸⁸ Para ilustrar su análisis de las teorías de Leconte de Lisle, Pardo Bazán se ayudó de su propia traducción del soneto “Les Montreurs” –*Poèmes barbares*–, “Los exhibicionistas”.

poeta legítimamente parnasiano (el último y quizás el mayor y perfecto [era] Heredia)”.

La semblanza que Pardo Bazán nos dejó de Leconte de Lisle no podía ser más completa y estar mejor documentada. Recabando todos los datos posibles sobre su biografía - infancia, familia, ideas políticas, amores... - se explica allí la psicología del poeta y el trasfondo de su pesimismo con el objeto de refutar el mito de su impasibilidad. Tras su vida le toca el turno a su obra y a las características esenciales de su poesía: unión de arte y ciencia, erudición de su historicismo y su exotismo –“no es el Oriente de cartón y lentejuelas de los románticos”-, plasticidad y, por fin, una vitalidad que Pardo Bazán fue de las pocas en saber vislumbrar: “Se ha dicho que es de mármol la poesía de Leconte, y, por el contrario, es de llama; los sentidos la inflaman por dentro, y su lámpara de alabastro deja ver ese fuego furioso. Dentro de lo ceñido y refinado de la forma, el verso de Leconte está ebrio de calor, sangre y vida física. (...) Falta a Leconte esa impasibilidad supuesta, y sus rebeldías y desesperanzas, expresadas con energía hasta salvaje, son sentimientos tan humanos como pueden serlo los desencantos amorosos de Musset, y más que las diatribas políticas de Hugo; (...) Su frialdad es un epíteto con que se excusan los que tienen pereza de leerle (y reconozco que no es popular su lectura)...”.

Con Baudelaire concluye este análisis de la poesía francesa durante el período central del naturalismo, y si para el caso de Leconte de Lisle Pardo Bazán había articulado la mejor interpretación que se hubiera hecho nunca entre nosotros –más honda, sin duda, que la de Darío en *Los raros*-, la del poeta de *Les Fleurs du mal* no le iría en zaga. Nuestra escritora comienciendo resaltando los puntos más importantes de la biografía de Baudelaire, echando mano incluso de su correspondencia, para intentar despojarle de esa aura de malditismo que para crítica y público parecía lo más privativo de su figura. *Las flores del mal* le merecen la condición de “libro inspirado, de la cruz a la fecha, en la concepción católica del mundo; la antítesis del espíritu pagano o panteísta de Leconte”. Perspicaz como nadie, Pardo Bazán encuentra el problemático diálogo entre lo físico y lo metafísico que vertebra la obra de Baudelaire una evolución más perfecta del que ya Gautier planteara en *España* y en la *Comédie de la mort*, pues en *Las flores del mal* se manifiesta más crudo y sincero.

Profunda y honesta en la mayoría de sus juicios, a Emilia Pardo Bazán no le dolieron prendas para ensalzar a los poetas más innovadores de su generación, como Manuel

Reina, ni a los mejores de entre la juventud modernista como Rubén Darío⁵⁸⁹. El enfrentamiento generacional, sin embargo, estaba servido dada su opinión negativa de los decadentes y simbolistas franceses, y desde un sector de nuestro modernismo se trató de desprestigiar la valía de Pardo Bazán como crítica literaria. Sus palabras contra Verlaine, Mallarmé o Maeterlinck, puntales de la nueva estética que venía implantándose en el mundo hispánico, tenían que granjearle, a la fuerza, la antipatía de la juventud modernista⁵⁹⁰.

Pero si un literato español se situó en el centro de tal conflicto generacional éste fue sin duda Leopoldo Alas, “Clarín”. “Puente espiritual entre el siglo XIX y la Generación del 98”, en palabras de Hans Juretschke⁵⁹¹, crítico cosmopolita y gran comentarista de la literatura francesa de su época, Clarín fue un verdadero entusiasta del estudio comparado de la literatura y la estética a ambos lados de los Pirineos: “Las producciones de los ingenios franceses contemporáneos son un elemento importante en nuestra vida literaria, por lo que influyen en el gusto y la opinión de público y autores, y que, por consiguiente, examinando de tarde en tarde los libros más notables de Francia no se hace más que apreciar uno de los datos que es preciso tener en cuenta al estudiar nuestra transformación literaria”⁵⁹².

Dada la importancia de su firma y la incuestionable autoridad de sus páginas de crítica en lo que atañe a la recepción de la literatura francesa en el Fin de Siglo, resulta de capital importancia averiguar qué opinión pudo tener Clarín de la poesía parnasiana.

⁵⁸⁹ A propósito de la publicación de una monografía de Eduardo de Ory sobre Manuel Reina, se quejaba la condesa del injusto olvido en el que había caído el poeta de Puente Genil, a quien situaba en la órbita del Parnaso: “Reina (...) pulía y acicalaba cuidadosamente todas sus composiciones, y tal vez no fue por eso lo que se dice un poeta demasiado fecundo. Había en él el espíritu de un parnasiano, de un cincelador de la rima (si no había el estatuero vigor, digno de Fidias, de un Lecoq de Lisle)”. “La vida contemporánea”, *La Ilustración artística*, 28 de agosto de 1916. Por lo que atañe a Darío, en su reseña a los *Cantos de vida y esperanza* llegó a anteponerlo al mismísimo Núñez de Arce, lo cual era ser muy valiente por aquellos días, tratándose además de una escritora que venía de la generación anterior. Cf. “La vida contemporánea”, *La Ilustración artística*, 28 de agosto de 1905.

⁵⁹⁰ Ángel Ganivet se refería a su papel como divulgadora de la literatura francesa en términos injustamente despectivos: “Esta buena señora que podía haberse quedado en Madrid vulgarizando los conocimientos modernos entre sus paisanos, y acaso influyendo en el resto de España (...) echa a perder cuanto lee por medio de adaptaciones industriales. Un día le mete mano a Coppée, otro a Tolstói, otro a Gautier, y siempre para estropearlos...”. “Carta XXI. 19 de febrero de 1894”. *Epistolario*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid (1904). Pardo Bazán, por su parte, se indignó también con muchos jóvenes, a quienes acusó de querer atribuirse en exclusividad el hallazgo de la nueva estética: “No puedo transigir con que sólo los modernistas y los partidarios de el arte por el arte posean la llave del sueño y la coraza contra el positivismo que domina (¿hoy solamente?) en nuestra sociedad; somos tantos los que no nos tenemos por modernistas y vivimos y hemos vivido de esas aspiraciones...”. Recogido por Suárez Miramón en *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, pág. 89.

⁵⁹¹ Cf. *España ante Francia*, pág. 90.

⁵⁹² Reseña a “Numa Roumestan”, de Alfonso Daudet”, *Nueva campaña* (1887), pág. 357.

Y su postura al respecto no dejó de presentar un talante antinómico, pues a la par que reconocía el indudable mérito de algunos parnasianos, atacó y se burló puntualmente del conjunto de la Escuela y de sus dogmas cuando así lo creyó oportuno.

Su primera referencia a un poeta parnasiano la fechamos en 1885, cuando veía en uno de los miembros menos conocidos de la Escuela, Albert Glatigny, a un eventual representante de una hipotética poesía naturalista, de mayor validez que el decadentismo de Rollinat: “Me parece más próximo a lo que podría ser la lírica naturalista el malogrado Glatigny, porque al entrar en el budo y describirlo, lo ve y describe como artista que pinta, no como lírico que siente arrebatos más o menos histéricos”⁵⁹³. Pero si Clarín jugó un papel crucial en la primera recepción de algún poeta del *Parnasse contemporain* fue sin duda para el caso de Charles Baudelaire. En 1887 descubre *Las flores del mal*, y ya en su reseña a una obra de Manuel del Palacio transcribe unas palabras del célebre prólogo de Gautier, aquel “ilustre artista de la palabra”, para secundar su defensa del esmero formal: “La cuestión de la métrica, desdeñada por todos los que no tienen el sentimiento de la forma, y son muchos hoy, tiene gran importancia a los ojos de nuestro poeta [Baudelaire]. Nada más común ahora que tomar lo poético por la poesía. (...) Querer separar el verso de la poesía es una locura moderna”⁵⁹⁴.

Nada menos que siete artículos dedicó Clarín ese año de 1887 a la figura de Baudelaire⁵⁹⁵. Aunque manteniendo cierta distancia estética y ética con el gran poeta francés, el tono general de su crítica fue indulgente cuanto pudo: “Yo no tengo a Baudelaire por un poeta de primer orden; ni su estilo, ni sus ideas, ni la estructura de sus versos siquiera me son simpáticos, en el sentido exacto de la palabra, pero veo su mérito, reconozco los títulos que puede alegar para defender el puesto que ha conquistado en el Parnaso moderno francés”. Contrariamente a Juan Valera, del que se distancia de manera muy explícita, Clarín intenta despojar a su crítica de subjetividad y de condicionantes morales y religiosos para centrarse exclusivamente en el libro como pura obra artística: “Hace pocos días que incidentalmente un ilustre escritor español, el gran Valera, hablaba con burla y tedio de la pose de Baudelaire. (...) Como puede ver

⁵⁹³ *Sermón perdido. Crítica y sátira* (1885), pág. 23.

⁵⁹⁴ “*Blanca. Historia inverosímil*. Poema de M. del Palacio”, *Nueva campaña* (1887), pp. 73-74.

⁵⁹⁵ Los siete aparecieron originalmente en *La ilustración artística*, entre el 23 de julio y el 26 de noviembre de 1887, con el fin de responder al crítico francés Ferdinand Brinetière, que había publicado una dura diatriba contra la moral de Baudelaire en *La Revue des deux mondes* –Junio de 1887-. Más tarde serían recogidos en *Mezclilla* (1889).

cualquiera, todos estos críticos que se salen del libro para penetrar las intenciones del autor, sus probables flaquezas, y para estudiar las consecuencias sociales y morales de sus afirmaciones o de su ejemplo, ya las defiendan, ya las ataquen, dejan a un lado la cuestión propiamente crítica. (...) Pasando el tiempo, cuando ya nadie se acuerde de la persecución ni de la apoteosis, *Las flores del mal* quedarán a la altura que deben estar, entre los buenos libros de la verdad era poesía francesa de este siglo, como obra de arte en que se pueden admirar muchos primores”.

Todavía en 1887, Clarín se ocupó en su *Apolo en Pafos* por vez primera de la Escuela Parnasiana como una unidad. Con un deje irónico, comenzaba tachando a los Parnasianos de “poetas modernísimos” cuyos dogmas sobre la imposibilidad poética veía necesario combatir: “Muchos de ellos pretenden desterrar toda emoción... subjetiva (así dicen, aunque está mal dicho) y cantar el mundo físico por él solo, y tal como es, impersonalmente, reflejando como en un espejo sus bellezas. (...) No es imposibilidad lo que yo pido, ni que el poeta pretenda mirar las cosas del mundo con la serenidad de un dios; no necesita el artista dejar de ser hombre, como se figuran muchos ahora”.

Oponiéndose a los principios esenciales de la Escuela, no por ello renegó completamente de sus grandes maestros, en particular de Leconte de Lisle, de quien señalaba tanto sus defectos como sus virtudes: “¡Pues no he de conocerle! Y le estimo y reconozco grandes méritos; allá, en el Parnaso, tiene muchísima fama; y Apolo, las pocas veces que se digna hablar de estos asuntos, se hace lenguas del sucesor de Víctor Hugo. ¡Ya lo creo! Pero ¿qué quieres? Tampoco ése entra en mis reinos sino de tarde en tarde y por muy pocos momentos. Es muy sabio y es muy pesimista para que pueda servirme a mí. Es de los que más valen, de los que aman de veras la naturaleza y la sienten y la entienden; pero la transporta también, como la transportaba la poesía india, a una especie de pasmosa teogonía panteística, deslumbradora, grandiosa, sublime, pero triste al cabo..., sí, triste”.

En comparación con el estado de la poesía en España, Clarín veía con buenos ojos las nuevas propuestas Parnasianas, incluso las más extravagantes del decadentismo y el simbolismo, con tal de que contribuyeran a la renovación de la lírica secular. Dada la parálisis que, en su opinión, padece la joven poesía española, “enclenque” y “perezosa”, más valiera abrir las puertas a cualquier novedad extranjera: “¿Ves ese pesimismo, ese trascendentalismo naturalista, ese orientalismo panteístico o nihilista, todo lo que antes recordabas tú como contrario a tus aspiraciones, pero reconociendo que eran fuentes de

poesía a su modo? Pues todo ello lo diera yo por bien venido a España, a reserva de no tomarlo para mí, personalmente, y con gusto vería aquí extravíos de un Rich epin, satanismos de un Baudelaire, (...) y hasta la procreación caótica de simbolistas y decadentes; porque en todo eso, entre cien errores, amaneramientos y extravíos, hay vida, fuerza, cierta sinceridad, y sobre todo un pensamiento siempre alerta...”

De nuevo en *Mezclilla* (1889), Clarín insistiría en la “pobreza poética de España en estos días” y en su valoración positiva de los jóvenes poetas franceses: “En Francia, donde tanto habla la crítica de cierto orden de amaneramiento, decadencia y falta de ideal, también hay jóvenes de fantasía brillante, de gusto delicado, estilo fuerte y propio, maestros de la rima y del color, que escriben libros de poesías”⁵⁹⁶. Y es que este juicio parece tensar el hilo conductor de todas sus ideas sobre la poesía en España y en Francia por aquellas fechas. En un artículo de 1890, “La crítica y la poesía en España”⁵⁹⁷, Clarín defiende la existencia de tres categorías de poetas: los grandes genios, los malos imitadores, y los “genios parciales”, poseedores de una obra esmerada y de una clara conciencia renovadora. A este último grupo de poetas, desgraciadamente ausentes, en su opinión, de las letras españolas, pertenecían los parnasianos: “no son genios y sin embargo traen a la poesía, o una nota nueva, original, o un progreso formal, y siempre un procedimiento reflexivo, sabio, en el más alto sentido de la palabra”.

Para ilustrar su teoría, Clarín trae a colación los nombres de Banville, Sully-Prudhomme y Leconte de Lisle. Del primero nos dice que “no es un genio, y sin embargo su huella en la poesía francesa es imborrable; lo que él ha hecho es, a su modo, nuevo; supone la obra anterior de los grandes poetas, pero no es una repetición inútil de ésta, es algo más y de otra manera; y además es trabajo reflexivo; muestra al lado de la inspiración, la conciencia y la ciencia; y así, junto a *Les Cariátides*, *Les Exilés*, *Odes funambulesques*, etc., podemos colocar, a manera de complemento y comentario estético, *Le petit traite de poésie française*, libro de tecnicismo métrico y de estética literaria”. En cuanto a Sully-Prudhomme, opina igualmente que “no es, con todo, un genio, (...) y sin embargo, su obra es insustituible, no cabe prescindir de ella, faltaría algo esencial en la evolución de la poesía francesa del siglo XIX”. Y por último, a propósito de Leconte de Lisle, quien estaba “a mayor altura que los antes citados en cuanto genio parcial”, aplaudía Clarín el hecho de que viniera “a dar una sanción científica a sus poemas con

⁵⁹⁶ *Op. cit.* pág. 365.

⁵⁹⁷ Vio la luz en *La España moderna*, enero de 1890, y luego incluido en *Ensayos y revistas* (1892).

sus elegantes y sabias traducciones de Homero, Hesiodo, los trágicos y los líricos de la Bucólica helénica, traducciones que son de las pocas que pueden recomendarse tratándose de griego convertido en francés”.

No queremos pasar adelante sin sacar a la palestra la interesante querella a propósito de la utilidad del arte y de la finalidad de la poesía en la que por aquel entonces se enzarzaron Clarín y el viejo poeta Federico Balart⁵⁹⁸. Mientras el primero apelaba, hasta cierto punto, a la autonomía del arte, el segundo defendía justo lo contrario, afirmando que “lo bello no es bello sin ser, a la misma vez, racional y moral” y que “la obra de arte, si es genuinamente bella, no puede ser contraria a la verdad y al bien. (...) Fuera de esto, la obra que ningún rastro deje en la inteligencia ni en la voluntad, poco pesará siempre en la balanza del público por mucha que sea la habilidad del autor. En este caso están las *Odas funambulescas* de Banville”.

A continuación, el autor de *La Regenta* le escribió a Balart que “el arte vive de la habilidad EXCLUSIVAMENTE”, al mismo tiempo que confesaba y aplaudía la defunción de la Escuela parnasiana. En este punto, y con sobrada razón, Balart le hizo notar en qué suerte de antinomia había venido a incurrir: “por fortuna, Vd. mismo se manifiesta enemigo de la habilidad exclusiva cuando observa con satisfacción que *en todas partes, aun en Francia, pasó el prurito... de aislar el arte de toda la vida. Hoy ya no se estilan* (añade Vd.) *aquellos parnasistas que se separaban del resto del mundo rodeándose del humo de su vanidad, que tomaban por nube de dioses*. Bravo: esos parnasistas eran los del arte sin objeto y por ello precisamente lo separaban de toda la vida; esos eran los de la habilidad exclusiva, y por ello justamente han dejado de estilarse, a fuerza de ver que el público no picaba en ese anzuelo sin carnada”⁵⁹⁹.

Como podemos observar, en la encrucijada de la modernidad poética Clarín mantuvo una actitud contradictoria y ambigua, elogiando aquí y arremetiéndole allá contra el Parnaso, o erigiéndose en el azote del modernismo hispanoamericano cuando no hacía más que maldecir el anquilosamiento de la joven poesía española. En otro artículo de la misma época, “La juventud literaria”, integrado en sus *Ensayos y revistas* (1892), aprobaba que los poetas del misticismo simbolista y decadente fecundasen con

⁵⁹⁸ Cf. “Correspondencia particular”, *El Imparcial*, 22 de diciembre de 1890.

⁵⁹⁹ Unos años más tarde ambos autores volvieron a polemizar sobre el mismo tema, y Clarín saldría en defensa de Lecoq de Lisle, “tan injustamente tratado en estos últimos años, a pesar de su pura religiosidad estética...”. “Revista literaria. Horizontes, poesías de Federico Balart”, *El Imparcial*, 15 de marzo de 1897.

renovadas propuestas y polémicas apremiantes la literatura francesa, mostrándose contrariado con la postura inmovilista de Zola o Coppée al respecto: “Hace pocos días, Coppée, el poeta de los humildes, publicaba un cuento, «Palote», para burlarse de los poetas simbólicos, de los aficionados a los pintores primitivos, de las tablas hieráticas de fondo de oro, y acaso de Paul Bourget y de los pre-rafaelistas (sic); y el poeta de la poesía callejera oponía, como triaca al amañamiento de los falsos místicos, el cliché gastado de su costurera... Yo no dudo que los autores nuevos trabajen por algo más que por el ideal; pero los antiguos, los Coppées y Zolas, ¿se resisten a admitir lo nuevo sólo en nombre de las teorías?”.

En contraste con la ebullición de doctrinas y poéticas que se vivía en Francia, Clarín opone, otra vez, el ejemplo español, aunque admitiendo que a la altura de 1892 algunos habían comenzado a imitar a los parnasianos: “Aquí, nuestros vates jóvenes imitan... a los parnasianos, o a Campoamor, o a Bécquer...”.

Cerraremos, finalmente, el capítulo de paradojas clarinianas con su aportación a la recepción en España de *Les Trophées* (1893). Por un lado, Clarín había publicado en marzo de ese año un cuento, “El centauro”, con el único objeto de satirizar el helenismo parnasiano, aludiendo, en concreto, a José María de Heredia⁶⁰⁰. Y por el otro, el 31 de julio recogía *El Imparcial* su encomiástica reseña de “Los Trofeos, por José María de Heredia”, en la cual, además de reivindicar profusamente el “abolengo español” de Heredia y la “relación patriótica, española, que pudiera vislumbrarse en *Los Trofeos*”, festejaba su esmerado arte parnasiano y su adscripción a la Escuela de los Gautier, Leconte de Lisle y Banville: “*Los Trofeos* no es un libro de moda, no es de la última escuela: en rigor es de una escuela que agoniza... es un libro casi casi de hace veinte años, aunque ahora por primera vez se publica. Y sin embargo, es la mejor colección de poesías francesas de este año...”.

Lugar igualmente destacado en el periodismo español del Fin de Siglo ocupó Luis Bonafoux (1855-1918), acérrimo enemigo de Clarín⁶⁰¹. Originario de Puerto Rico,

⁶⁰⁰ El narrador, al describir a la protagonista del cuento, una burguesita enamorada de un centauro ideal, trae a colación la figura del poeta con cierta sorna: “Era hermosísima; su cabeza parecía destacarse en una medalla antigua, como aquellas sicilianas de que nos habla el poeta de los *Trofeos* (...) ¡Oh, en aquella cabecita peinada por Praxíteles, había el fósforo necesario para hacer un poeta parnasiano de tercer orden; pero, qué templo el que albergaba aquellos pobres dioses falsos, recalentados y enfermizos! ¡Qué divino molde, qué elocuente estatuaría!”. Publicado originalmente en *El Liberal*, el 22 de marzo de 1893, apenas un mes después de la puesta en circulación de *Les Trophées*.

⁶⁰¹ En *Yo y el plagario* Clarín (1888), Bonafoux llegó a acusar a Clarín de haberse servido ilícitamente de Zola y de Flaubert para confeccionar algunos pasajes de *La Regenta*. Por su parte, el asturiano se

Bonafoux se estableció en España en 1870 para ejercer luego durante muchos años de corresponsal parisino en varios diarios españoles como *El Liberal*, de ahí su contacto directo con los poetas franceses de su época y la importancia de sus crónicas como vehículo de transmisión de las novedades francesas a España.

Gran parte de sus impresiones parisinas fue recogida en volúmenes como *Huellas Literarias* (1894). Bonafoux se enorgullecía en aquellas páginas de haber compartido cena y tertulia con los Zola, Mallarmé, Coppée o Verlaine en el Café du Palais, en una serie de crónicas desenfadadas en las que, amén de informar sobre los chascarrillos de la vida literaria, dedicaba numerosos juicios críticos a las obras que triunfaban en la gran capital. Así, Bonafoux fue uno de los primeros escritores españoles en hacerse eco del rotundo éxito de *Les Trophées*, según leemos en el artículo que dedicaba a “Heredia”: “Yo no me perdonaría que *El Liberal* no dijera nada del poeta cubano, gloria de España, D. José María de Heredia, cuando toda la prensa parisiense dedica lo mejor de sus columnas (...) a divulgar los primores del libro *Les Trophées*”. Bonafoux transcribe una larga entrevista con el poeta parnasiano en la cual, a semejanza de la reseña de Clarín que acabamos de citar, inclinaba la conversación del lado de las raíces españolas del “ilustre émulo de Leconte de Lisle”⁶⁰².

Junto a Heredia, otro de sus poetas predilectos fue Charles Baudelaire, a quien le dedicó una de aquellas *Huellas literarias*, la crónica “A través de París”, a propósito de un homenaje póstumo al autor de *Las flores del mal*: “Aunque no fuera más que por haberse burlado en vida de que le levantarían después de muerto una estatua, merecía

defendería en *Mis plagios* (1888), demostrando sus enormes conocimientos sobre literatura francesa del XIX y burlándose de paso de la cultura del Sr. Bonafoux, a quien considera un afrancesado de poca monta, superficial. En ese mismo libro, Clarín comenta el célebre Discurso sobre la poesía de Núñez de Arce vanagloriándose de pertenecer al selecto grupo de lectores que están en el secreto de las últimas tendencias líricas de Francia: “¿Cuántos españoles habremos leído entero a Leconte de Lisle y todo el Baudelaire? Pocos”. Op. cit. pág. 96.

⁶⁰² En 1905, Bonafoux se encargaría de redactar el obituario del poeta en otro artículo, “Heredia”, incluido en su libro de 1907 *Bombos y palos (semblanzas y caricaturas)*. Allí se jactaba de haber sido el introductor de Heredia en España a raíz de aquella conversación de 1894, soslayando, de esta manera, la reseña de Clarín en *El Imparcial*: “Heredia, en Madrid, fue un descubrimiento mío, del cual conservo un grato recuerdo. Acababa yo de llegar de esa villa y de aparecer *Los Trofeos* en las vidrieras de las librerías parisienses”. El texto se cerraría de nuevo con un guiño al carácter español del gran parnasiano: “La musa de Heredia era una mujer rara en París; aunque flexible, a la parisiense, tenía la cabeza en el trópico y el corazón en Castilla, y parecía en su recia armazón castellana, una sirena calzada con espuelas de montar. En su alma atávica alentaban las energías de la raza fuerte que dejó poderosa simiente en América, en Flandes y dondequiera que estuvo; como alentaban también en la figura física del poeta, que, descendiente de virreyes hispanos, resultaba anacrónica, por su continente conquistador, en los bulevares. (...) No pudiendo trastornar el orden de cosas conquistando el territorio francés, conquistó el idioma, transfigurándolo a semejanza suya. Era un gran tipo. Un tipo aparte, único (...) el último conquistador, cuya pluma de cincelar fue también tizona de vencer”.

Baudelaire la que se le erigirá en honor de sus obras y en homenaje al temperamento del escritor inquieto, revoltoso, independentiente, de un humorismo que tenía algo de anárquico... ¡Baudelaire, el gran Baudelaire!...”⁶⁰³.

Los elogios para Baudelaire y Heredia contrastan con la ojeriza que Bonafoux le tuviera a otros parnasianos como François Coppée y Catulle Mendès. El 6 de enero de 1900 publicó en *El Heraldo de Madrid* “Latitis crónicas”, durísimo ataque contra la ideología ultra-conservadora del poeta de *Les Humbles*: “Firme e impertérrito Coppée, que es lástima, por su buen nombre, que no reventara de la última enfermedad que tuvo, aprovechó el día de año nuevo para renovar la acostumbrada lata poética en honor a Deroulede, y armado de bandera y ripios, trasladóse a la prisión donde “gime el héroe” y le disparó a boca de jarro una sentida poesía...”. A su muerte, Bonafoux no sería más benévolo, acusándole, en “Otro santo y mártir” -*El Heraldo de Madrid*, 27 de mayo de 1908- de “monomaniá inquisitorial”, de “poeta aprovechado” y de que “se pasaba la vida haciendo pucheros de beata desdentada y babosa”.

Mejores calificativos no saldrían de su pluma cuando escribió sobre Catulle Mendès. El 11 de febrero de 1909 publicó *El Heraldo de Madrid* la diatriba “Un viejo verde”, en la que renegaba del escritor y del hombre, tachándolo de simple *vieux marcheur*: “Ya se verá lo que queda de Catulle Mendès, como literato, dentro de unos años, muy pocos... Como periodista, (...) era una calamidad pública. Sus críticas carecían de forma y fondo. (...) Si Catulle Mendès, conduciéndose lógicamente como anciano, se hubiese acostado a las diez, después de tomar un caldito –en vez de estar subiendo a trenes y brincando por túneles a la una de la madrugada-, tendríamos que seguir leyendo las críticas que publicaba en *Le Journal*, y eso sería bastante peor que si le cogiese a uno un tranvía o le aplastase un tren”.

Este estilo de crítica ácida y deslenguada la valió a Bonafoux, “La Víbora de Asnières”, amigos, enemigos y sobre todo una popularidad indiscutible que habría de ir apagándose con la toma de posesión de las redacciones y editoriales por parte de las nuevas generaciones modernistas. Desplazado en Madrid y en París por la juventud, relegado a un segundo plano, un hombre del orgullo de Bonafoux no podía permanecer

⁶⁰³ Años más tarde, en la crónica “Flores Tardías” – *El Heraldo de Madrid*, 29 de octubre de 1902-, Bonafoux volvería a referirse a otro de estos homenajes póstumos en términos similares: “Tampoco la apoteosis de ayer fue merecida reparación de las injusticias que se hicieron al gran poeta. (...) Y es que estas fiestas del espíritu, estas grandes reivindicaciones del pensamiento, deben pasarse en familia, entre artistas. Los demás concurrentes son pegotes”.

callado, y en varios artículos atacó a los modernistas “afrancesados” de una y otra orilla del Atlántico, esos “literatuelos, sinvergüencitas de oficio, que se disputan genios porque pernoctan en cabarets, aguantando flatulencias de poetas sarnosos y de cancioneros borrachos, [que] no se limitan a querer «entroncar» con literatos franceses, humillándose hasta besar sus asientos, sino que pasan la vida intrigando, adulando y pordioseando en Madrid, con ánimo de que los literatos españoles les contesten para publicar sus cartas privadas, cuando no las venden por un luís...”⁶⁰⁴.

No menos controvertido y deslenguado, ni más amigo de Clarín, con quien llegó a batirse en duelo, fue otro crítico de orígenes criollos como Emilio Bobadilla, más conocido por su célebre pseudónimo de “Fray Candil” (1862-1921). Bobadilla, nacido en Cuba, se trasladó a España en 1887, y aquí desarrolló la práctica totalidad de su carrera literaria. Novelista de signo naturalista y mediocre poeta, destacó fundamentalmente en su papel de crítico mordaz contra todo aquello que oliese a modernismo, siendo uno de los primeros y contrarios comentaristas de Rubén Darío y de toda la juventud de la nueva América.

Su estreno editorial se produjo con una serie de poemarios de juventud, ora de talante satírico y festivo - *Sal y Pimienta, colección de epigramas* (1881), *Mostaza, epigramas* (1885)-, ora imitados de Núñez de Arce - *Relámpagos* (1884), *Fiebres* (1889)-. Aún durante su estancia en La Habana, en 1886, publicaría su primer libro de crítica con el pseudónimo que lo hará célebre en el mundo de las letras: *Reflejos de Fray Candil*, donde se autodefinía como “afrancesado” al par que “castizo” y seguidor, en poesía, del romanticismo y del realismo escultural de la escuela vallisoletana de los Zorrilla, Núñez de Arce y Ferrari. Al año siguiente se traslada a Madrid, y comienza a colaborar con la prensa capitalina con aquella serie de “Baturrillos” que desde las páginas del *Madrid cómico* le procurarían el aplauso de los lectores.

Uno de aquellos primeros “Baturrillos” iba dirigido contra Aniceto Valdivia, “Conde Kostia” y otros paisanos cubanos de querencias modernistas como Manuel de la Cruz o Julián del Casal, a quienes llama “antillanos chapuceros”. Su pecado: el colorismo

⁶⁰⁴ “Isidros y guachinanguitos”, *Madrid cómico*, 27 de enero de 1900. Para los jóvenes modernistas, por su parte, su figura no dejaba de resultar contradictoria, se gún explicaba el nicaragüense Santiago Argüello: “Deleitábame entonces, como el que más, con la furiosa arremetida de *Yo y el plagiarlo Clarín*, contra uno de los más antipáticos para nosotros, en aquella sazón, de cuantos portaban escabello de crítico en la tierra de los Hermosillas. Bonafoux era, a nuestros ojos, el vengador de todos los vapulteados por aquel energúmeno que esgrimía paliques como dardos dentellados una fiera silvestre. (...) Hoy (...) hallamos en él cierta insinuación de modernidad (...) pero (...) sus aptitudes han quedado estacionarias, y no han querido cumplir cuanto entonces prometieron”. *Ritmo e idea (prosa lírica)*, pág. 75.

excesivo y ciertas libertades sintácticas y morales, heredadas, en su opinión, de un Gautier mal asimilado: “La culpa no la tienen ellos. La culpa es de Théophile Gautier. Todo lo que dice el famoso escritor francés en el prólogo -si mal no recuerdo- de las poesías de Baudelaire, respecto del estilo, es para ellos artículo de fe. Nada de sencillez ni de naturalidad. Color, mucho color; hipérbole, mucha hipérbole, a fin de que veamos vivitos y coleando, como quien dice, todos sus ensueños... de neuróticos o neurópatos (a escoger), todas sus extravagancias... de mentecatos. Hay que jaspear la lengua, volcar a carretadas el albayalde y el almagre sobre las cuartillas; pintar el cielo con sus colores rojizos -si se trata de una puesta del sol; -el mar con su oleaje verdoso y espumante y su olor a salitre; las confidencias de la pasión sexual; el horror convulsivo del crimen... ¡y la sintaxis no parece!”⁶⁰⁵.

Situémonos en 1888, el año de *Azul...*, cuando ve la luz el primer volumen que Fray Candil publica en España, *Escaramuzas. Sátiras y críticas*. Allí se declara un admirador de la literatura de Gautier con la misma rotundidad con que recela de aquella generación de malos imitadores del francés que estaba surgiendo en las letras hispanoamericanas y que confundía colorismo y decadentismo: “Es arte difícilísimo el del color en la literatura. Traducir con palabras los pensamientos más inefables y los más vagos sentimientos, robando colores a todas las paletas y notas a todos los instrumentos, como decía Gautier, hacer esto, sin caer en el decadentismo, es más arduo de lo que se figuran ciertos pintarrajeadores de brocha gorda...”⁶⁰⁶.

Del mismo modo que Menéndez Pelayo, Fray Candil aplaudía en Gautier al gran poeta del romanticismo pintoresco, no al maestro de parnasianos y decadentes, quienes “malinterpretaron” su doctrina del arte por el arte y de la literatura plástica. En 1889, en una carta-prólogo para el libro de versos *Tiempo perdido* de César Cancio Madrigal, Bobadilla agradecía que su autor siguiera los caminos de Núñez de Arce y que no se hubiese dejado arrastrar, como Aniceto Valdivia y otros cubanos, por las innovaciones de parnasianos y “decadentistas”: “Veo con gusto que no te vas ni con los parnasianos ni con los decadentistas ni con los coloristas, sectas o como quiera llamarles, que parece están de moda entre los jóvenes literatos de la nueva era, de por allá. (...) todos son, según ellos, o parnasianos o... cursis (...). Todos quieren escribir con colorido, con

⁶⁰⁵ “Baturrillo (al través del Atlántico)”. *Madrid cómico*, 25 de agosto de 1888.

⁶⁰⁶ “Apuntes biográficos”, *Escaramuzas*, pág. 48. Unas páginas más adelante, en el artículo titulado “Cuernos”, se refiere a Gautier en términos igualmente encomiásticos: “Ese lapidario de la prosa, como le llamaba Sainte-Beuve, es un gran escritor, quizá el mejor estilista de la época del romanticismo”.

mucho colorido... La culpa la tiene Gautier. Ese prólogo a las poesías de Baudelaire, ha hecho mucho daño entre aquellos jóvenes nerviosillos e impresionables. Han tomado al pie de la letra cuanto aconseja respecto del estilo el famoso autor de *Mlle. de Maupin*".

Parece que Fray Candil, a la altura de 1889 aún no conocía a Darío, pues cada vez que arremetía contra los nuevos poetas de América, parnasianos y decadentistas, lo hacía únicamente respecto a sus compatriotas "Conde Kostia" y Julián del Casal. No fue hasta 1890 cuando en *Capirotazos* se ocupaba por vez primera de uno de aquellos "coloristas" de esta orilla del Atlántico: Salvador Rueda⁶⁰⁷. Reseñando *El gusano de luz*, opinaba Bobadilla que Rueda "Es un temperamento sanguíneo, enamorado del color, acaso con exceso, que escribe, más que con el cerebro, con el oído y la vista. (...) Él mismo, en conversaciones privadas, me ha dicho que su principal empeño consiste en algo así como instrumentar la lengua. En sus imágenes hay algo de violento, de rebuscado; suelen ser brillantes, pero falsas, como esas baratijas de cobre dorado. (...) En su prosa, artificiosamente natural, se advierte que le preocupa poco la castiza procedencia de los vocablos que emplea. (...) Sus cuadros, a veces, me producen el efecto de un espejo herido por los rojizos serpenteos de una hoguera. Su sintaxis es algo caprichosa...".

Bobadilla re niega de los preceptos parnasianos recordando a Rueda "que el arte, el verdadero arte, el de Flaubert y Zola, por ejemplo, es la alianza de la forma y el fondo". En su opinión, si hubo un poeta que desgraciadamente desatendió el fondo para reparar únicamente en la musicalidad de las palabras ése fue Zorrilla, de ahí que el vallisoletano nunca alcanzase las alturas de su paisano Núñez de Arce. Y como ejemplos paralelos al de Zorrilla, trae a colación Fray Candil los nombres de Banville y de Poe: "¿En qué se fundarán los que colocan a Zorrilla al lado de los grandes poetas? ¿Acaso en que funda, como Teodoro de Banville, toda su poética en las combinaciones de la rima, en los efectos rumorosos de las palabras y del ritmo? Para mí no es gran escritor ni gran poeta aquel que, careciendo de humanismo, todo lo fía a las sonoridades léxicas, a los espejismos de las imágenes. Tal vez sea una mera preocupación mía. Confieso que Poe, por ejemplo, me aburre...".

De modo similar al de su adversario Clarín, Bobadilla expresaba en sus *Capirotazos* su pesimismo ante el panorama de la nueva poesía hispánica, de la que, tras los viejos maestros como Campaamor y Núñez de Arce, sólo podrían citarse apenas unos pocos nombres como el de Emilio Ferrari o el de Manuel del Palacio.

⁶⁰⁷ "Rueda y Zorrilla", *Capirotazos*, pp. 131-140.

Todavía en 1893 Fray Candil continúa llamando “colorista” a la Escuela parnasiana, señalando a Banville y a Heredia, cuyos *Trofeos* acababan de ver la luz, como los máximos representantes de esta “lírica pictórica”: “Pudiera sostenerse que el colorista es un pintor extraviado en el campo de las letras, mayormente si se recuerda que Gautier y otros fueron esclavos del pincel antes que de la pluma. El órgano predominante en ellos parece ser el ojo. De aquí ese afán tormentoso de trasladar a la poesía y a la prosa los procedimientos de las artes plásticas. La psicología les preocupa menos que lo exterior. Su pasión por lo descriptivo les lleva a perseguir indistintamente, a horcajadas en la metáfora, todas las apariencias brillantes, hasta las más fugitivas. (...) Teodoro de Banville y Heredia pueden ser considerados actualmente como los príncipes de la lírica pictórica, exuberante de imágenes y armonías pero tal vez pobre de sentimientos y de ideas. *Los trofeos*, de Heredia, traen a la memoria lo que decía Banville de las obras de Ronsard: que al abrirles se figura uno estar en el taller de un orífice florentino”⁶⁰⁸.

En oposición a Banville y Heredia, a quienes admira realmente, sitúa Fray Candil aquellos poetas que considera han degenerado su concepción de una lírica plástica, los “decadentes” y “simbolistas”, Verlaine en Francia, el “Conde Kostia” en Cuba y en España... Salvador Rueda: “Soy partidario del colorismo cuando no degenera en orgiástico y delirante. Por eso el colorismo enfermizo de los decadentes, de los simbolistas (...) declaro que me encocora; es más, no le entiendo. (...) Si por el lenguaje hemos de juzgar a los decadentes, hay que convenir con un ilustre alienista italiano en que no andan bien de la cabeza”.

¿Cuál es el origen de que a Valdivia y a Rueda les haya dado por adoptar aquello tan decadente, tan simbolista, tan parisino de la audición coloreada? Aludiendo a Max Nordau y su *Degeneración*, Bobadilla lo resume en un problema mental conjugado con cierta peptulanía: “El desequilibrio cerebral, por una parte; el egotismo, que dice Nordau, la mala educación literaria y cierta megalomanía, por otra, puede que sean los factores etiológicos de estos dos tipos que a través de los mares se dan la mano...”. Para el caso de Rueda los dardos son más afilados aún, en base a lo falso de su erudición: “Bastaría sólo el hecho de que Rueda, sin saber francés, cita y, lo que supone mayor frescura, sentencia a no pocos escritores traspirenaicos, para juzgar de su honradez literaria. Tendría disculpa si esos autores estuviesen traducidos en castellano. Podría pasar hasta que les citase porque se les hubiesen traducido verbalmente; pero es que no

⁶⁰⁸ “El color en las letras”, *Solfreo* (1893), pp. 185-191.

les conoce ni por el forro, y me fundo en lo siguiente: en un mismo capítulo empieza por ensalzar a José M. de Heredia (el autor de *Los trofeos*), poeta de retórica exquisita, y más adelante truena cólericamente contra los «endecasílabistas,» como llama él a los que versifican en ese metro, siendo así que Heredia ¡¡no ha escrito más que endecasílabos!!»⁶⁰⁹.

En 1894 Emilio Bobadilla comienza un largo periplo de viajes por Europa y América que lo llevaría a establecerse un tiempo en París, desde donde sigue colaborando con las principales publicaciones periódicas de la capital española -*Madrid Cómico*, *El Liberal*, *El Imparcial*...-. Allí tiene la oportunidad de conocer a numerosos y admirados escritores franceses, entre ellos el parnasiano José María de Heredia, quien firmaría la “Carta-prólogo” para un nuevo poemario de Bobadilla, *Vórtice* (1901). En dicha carta, escrita en francés, nos explicaba Heredia cómo Fray Candil había puesto muchísimo empeño en que su nombre apareciese a la cabecera del libro -“Vous le voulez donc, a toute force, mon cher poète, que je vous écrive mon sentiment sur votre livre?”-, para a continuación reconocer sus escasas aptitudes en el terreno de la crítica literaria. Con cierto aire entre condescendiente y esquivo, Heredia apenas concede un “J’ai lu vos vers, je les ai relus et, je le dis tout naïvement, j’ai pris grand plaisir à les lire”.

En puridad, lo único que pretendía Bobadilla con la inclusión de la carta de Heredia era dotar de un aura de prestigio a la mediocridad del libro, ya que su concepción de la poesía en poco podía emparentarse con el parnasianismo o ortodoxo de *Les Trophées*. Pese a los epígrafes y citas que en *Vórtice* atañen a Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, el propio José María de Heredia, Baudelaire o incluso Paul Verlaine, a quien tanto había censurado, estamos ante una colección de poemas que no rige ningún criterio estético y donde las huellas de Campaamor, Bécquer, Núñez de Arce y todo el alto romanticismo europeo surgen las más patentes y continuadas. Ya la profesión de fe que abre *Vórtice*, “Mi musa”, no es otra cosa que un alegato contra la poesía parnasiana:

Yo no soy un artífice impasible
de retórica cepa,
que el diccionario rima

⁶⁰⁹“¡Al gran barato! ¡Gongorillas a peseta! Rueda y Valdivia”, *Solfeo*, 1893, pp. 267-284. Años más tarde volverá Bobadilla a atacar por las mismas razones a Rueda, en este caso a propósito de una semblanza en la que el escritor guatemalteco Máximo Soto Hall hablaba del malagueño como del “trasplantador de las escuelas francesas al suelo español”: “¿Cómo ha transplantado entonces al suelo español esas escuelas francesas? Si no sabe francés, ¿cómo puede ser artista para sino? ¿Será Rueda vidente? ¡Oh, el espiritismo!”. *Baturrillo* (1895), pág. 49.

y lo indigente del idioma increpa
cuando no logra a su labor dar cima,
y en penosas vigiliás se consume
la estrofa acicalando con la lima.

De mi espíritu ardiente y espontáneo,
que al sol, de par en par, abre las alas,
las varias emociones versifico
sin torturarme el cráneo,
y a las externas y pomposas galas
el pensamiento nunca sacrifico...

Pese a todo, quien tanto rene gara de modernismos no dudaba en ensayar, aquí y allá, algún que otro poema de tonalidad parnasiana, decadente o simbolista. Siguiendo a Heredia y a Leconte de Lisle e Bobadilla prueba a pintar algunos lienzos de tema paisajístico, o nos describe una escena de erotismo orientalizante, cuando no imita a Baudelaire o a Verlaine hablando de dolorosos besos como serpientes o de sollozos de violonchelos en parques otoñales. Puro pastiche sin pies ni cabeza ni valor estético alguno, *Vórtice* ayunta declaraciones antiparnasianas -“Mi musa”- con piezas como “Hierática”, un canto a la impasibilidad: “No te quejes ni llores; / como una esfinge impenetrable y muda, / (...) guarda en el corazón tus amarguras...”⁶¹⁰.

Estamos a principios de siglo y Bobadilla parece dar palos de ciego en torno a una postura estética indefinida. Así, en un “Baturrillo” publicado en *Madrid cómico* el 15 de marzo de 1902, se declaraba defensor de la juventud modernista y simpatizante de todas sus innovaciones, como queriendo borrar su pasado de un plumazo: “En París, no aquí, he de escribir muy largo, de esta falange de modernistas españoles (...). Son escritores que se traen algo fresco y original, muy digno de alabanza. Mis simpatías siempre estuvieron con los jóvenes. Prefiero sus locuras y sus injusticias a las tiesuras insípidas de los viejos académicos, eruditos a la violeta, misoneístas y... envidiosos”.

Que no nos lleve a engaño este supuesto giro mental, pues ese mismo año de 1902 publica Fray Candil un nuevo libro de críticas, *Grafómanos de América (Patología*

⁶¹⁰ *Vórtice* pasó completamente desapercibido por la España que nacía al modernismo, aplaudido únicamente por los viejos compañeros del *Madrid cómico*. El 30 de noviembre de 1901 firmaba allí una reseña un señor Rafael Camarón donde ensalzaba “la inteligencia proteiforme”, sentenciando, con notable ignorancia o desvergüenza, que “en nuestra lírica es una nota completamente nueva el libro de Fray Candil. Hay en él, metros, combinaciones rítmicas, modos de ver y sentir sin antecedentes en nuestra poesía”.

literaria) donde, si bien ensalza a José María de Heredia, Sully-Prudhomme o Leconte de Lisle, de nuevo arremete duramente contra el modernismo decadente y simbolista a lo largo del artículo “Simbolomanía”. Allí se burla de los Mallarmé y Verlaine y de todos los modernistas hispánicos, quienes “ya no versifican sino en prosa (las bromas, o pesadas o no darlas)”. Nadie es tá a salvo de los dardos envenenados de Fray Candil, ni Unamuno –“que medio escribe en vascuence”-, ni Rubén Darío –“or ganista”, “liróforo azul”-, ni Manuel Reina –“¿ Han visto ustedes un rebaño de ovejas desfilar por un sendero angosto? Pues esa es la poesía de Reina”-, ni los “pseudo-modernistas como Rueda”, ni Aniceto Valdivia –“microcéfalo”-, ni José Santos Chocano, “perulero”, “neurópata”, cuyo “sistema nervioso no funciona bien”, ni Leopoldo Lugones –sus “*Montañas del oro* debían llamarse montañas de ripios”, ni el ecuatoriano César Borja –“poeta lanar”, “animal”-, etc.⁶¹¹

Con el paso de los años, Fray Candil se mantuvo firme en esta postura abiertamente anti-modernista, al tiempo que su veneración por el Parnaso no se extinguiría nunca. En 1906 veía la luz *Sintiéndome vivir*, recopilación de una serie de aforismos e impresiones sobre filosofía, arte y literatura donde dedicaba algunas notas a sus poetas predilectos, entre ellos, Baudelaire: “Baudelaire, aunque tuvo la adivinación lírica de la ciencia, no fue un poeta científico como Leconte de Lisle y Sully-Prudhomme. De la ciencia sólo tomó, para renovar el colorido monótono de los románticos, ciertas tinturas químicas: «esos blancos de clorosis, esos grises de bruma, esos verdes metálicos que hieden a arseniato de cobre», como dice Théophile Gautier en el prólogo de *Las flores del mal*”. Para Leconte de Lisle también tendría palabras encomiásticas: “Leconte de Lisle admiraba la ciencia; pero desdeñaba, como Alfredo de Vigny, la ciencia industrial. Sus obras están impregnadas de un transformismo científicamente exacto. ¿Quién, como el poeta lapidario de “Los Elefantes”, ha reconocido la fraternidad del hombre y de los animales? ¿Quién ha expresado más honda y poéticamente la melancolía de los carnívoros? ¿Quién ha abarcado con mirada más rápida y precisa el mundo en su complejidad simétrica?”.

⁶¹¹ Al año siguiente volvería a atacar a Rueda y a Darío con inexplicable dureza: “Yo no he logrado –triste confesión– “matar” a Rueda, que anda por ahí rodando y diciendo que ha heredado la lira de Núñez de Arce. ¡Chico más afortunado! Heredó la de Zorrilla primero, sacándola de la casa de empeño a donde fue a parar con varias de sus coronas de laurel (histórico), y ahora hereda la de don Gaspar, cultivador de la “perorata quintanense”, según dijo (...) en un folleto de disparatada memoria (...). Tampoco he logrado desacreditar a Rubén Darío –Si no se americano con pluma parecida, tal vez porque mal puede desacreditarse a quien nunca tuvo crédito, diga lo que diga Vale, gran prosista, pero crítico cuya benevolencia raya en el mal gusto”. “Desde mi celda”, *Alma Española*, 8 de noviembre de 1903.

Más tarde publicaría aún unas *Muecas. Crítica y sátira* (1908) con las que se burlaba otra vez de Unamuno, Azorín o Rubén Darío, a quien llama ahora “inevitable licorero”, a la par que ensalzaba sin mesura a los parnasianos en sendos homenajes a “José María de Heredia” y a “Sully-Prudhomme”: “Un grupo de literatos y artistas ha festejado en estos días, en Chatenay, el vigésimo quinto aniversario de la entrada de Sully-Prudhomme en la Academia francesa. François Coppée fue el primero en dirigir la palabra al ilustre inválido, el único, a su juicio, que merece el título de gran poeta en el siglo XIX (...) Coppée exagera: Sully-Prudhomme no es el único poeta francés del siglo XIX. ¿Y Leconte de Lisle y Heredia?”. 1908 también fue el año de la muerte de François Coppée, y el 8 de junio Fray Candil le dedicaría un extenso elogio en *El Imparcial*: “Era poeta, verdadero poeta. Lo probó cantando a lo mediocre, a todo aquello que no parece prestarse al lenguaje suntuoso de la rima. (...) Rimaba bien, y supo como pocos desentrañar la tristeza que se esconde en lo aparentemente insignificante, humilde y prosaico. (...) Y con todo, por lo que toca a la factura, era parnasiano”.

Emilio Bobadilla se despidió de la literatura con un sonetario, *Rojeces de Marte*, editado el mismo año de su muerte (1921). En él que se recogían sus impresiones de la Primera Guerra Mundial con un tono moralista y filosófico, ajeno al arte parnasiano.

Análoga postura a la de “Fray Candil” en su anti-modernismo y en su veneración por Heredia y los parnasianos mantuvo el crítico, periodista y eminente cervantista español Francisco Navarro Ledesma (1869-1905). A manera de ejemplo, podemos transcribir las palabras que en 1898 le dedicara al poeta salvadoreño Vicente Acosta, en las que trasminaba aquello que Jorge Urrutia llamó con acierto “el miedo a la joven América”: “Vicente Acosta no se parece en nada a su casi paisano Rubén Darío, ni a otro alguno de los poetas coloristas, decadentistas, parnasianos, delicuescentes, banvillistas y victorhuguescos, que tanto abundan en América. Pero lo malo es que el no parecerse a esos bardos no constituye una cualidad positiva en Vicente Acosta, sino pura y exclusivamente negativa. No se parece a ellos, porque siquiera esos señores tienen tales o cuales rarezas o extravagancias de forma que dan a su lectura cierto interés, aun que sea un interés malsano y poco artístico...”⁶¹².

Como venimos diciendo, y mientras a tacaba a parnasianos y “banvillistas”, Navarro

⁶¹² Recogido por D. F. Foguelquist, *Espanoles de América y americanos de España*, pág. 49. Cf. Urrutia, J. “Las dudas del modernista: compromiso social y estetismo o el miedo a la joven América”, *Revista de literatura*, 50:100 (1988: jul./dic.) p.467.

Ledesma imitó en versos de producción propia y contribuyó con algunas versiones a divulgar en España la manera poética del Parnaso. Así, sólo un año después de sus invectivas contra Acosta se publicó bajo su firma la “traducción libre” de tres sonetos de José María de Heredia en *El Libro del año*, luego reimpresas en *La Ilustración española y americana*, donde igualmente hemos localizado piezas como “El martillo y el yunque” -15 de julio de 1901- o “Lacrymae rerum” -8 de junio de 1903- escritas a la luz del Coppée de *Les Humbles* y *La grève des forgerons*⁶¹³.

3.3.7 La crítica de la Restauración frente al parnasianismo (y III) . Repercusión de Max Nordau y su *Degeneración*

Editado en 1893, *Degeneración*, estudio psicopatológico del doctor austriaco Max Nordau, gozó de una formidable resonancia en toda la Europa finisecular, España incluida, y condicionó en gran medida a un sector de la crítica y del público a la hora de formarse una opinión sobre las corrientes estéticas más modernas⁶¹⁴.

Con pretensiones estrictamente científicas, el libro se centra en el carácter moral, psicológico y patológico de los escritores que aborda, dejando en un segundo plano la crítica literaria, de ahí quizás su éxito: el morbo del análisis “médico” se superpuso al interés meramente artístico. Partiendo de una “investigación positivista”, según nos avisa Nicolás Salmerón en su prólogo apologético de la primera traducción española (1902), la tesis de Nordau procura analizar los fundamentos del “alma contemporánea” y sus “excesos patológicos” de una manera “inexorable, cruel, pero exacta y precisa”. Alzado en látigo de la Modernidad, Nordau aborda varios de estos fundamentos: el “misticismo” –prerrafaelitas, simbolistas, Tolstói y Wagner- el “egotismo” -

⁶¹³ A su muerte, Andrés González-Blanco le homenajeó en el artículo “Navarro Ledesma, poeta” -*La lectura*, 9 de mayo de 1905-, donde no dudaba en apuntar que en sus “estrofas se revela al parnasiano que siempre permaneció Navarro y Ledesma, que amaba, sobre todo en poesía, la línea y el contorno escultóricos a lo Leconte de Lisle”.

⁶¹⁴ Aunque no contamos con una versión española hasta 1902 –traducción de Nicolás Salmerón, Madrid, Librería de Fernando Fe-, el libro era bien conocido en España desde 1894, año de la primera edición en francés. Ese mismo 1894 Emilia Pardo Bazán afirmaba que en España “Nordau ha conocido renombre” -*Obras completas*, III, pág. 1173. Antes del final del siglo se editaron tres traducciones francesas (1894, 1897 y 1899) y una italiana (1896). Llanas Aguilaniedo notaba en 1899 lo siguiente: “Fíjese el lector en que cito a Max Nordau, no obstante haber pasado ya de moda el imitarle”, *Alma contemporánea*, pág. 60. Ya en el primer párrafo del prólogo a su traducción, el propio Nicolás Salmerón califica *Degeneración* como “famosa obra”. A esta primera edición española pertenecen todas las citas de las que nos servimos en nuestro texto.

“parnasianos y diabólicos”, decadentes y esteístas, Ibsen y Nietzsche y finalmente el “realismo” de Zola y su escuela. Nordau no dejó títere con cabeza, y de los prerrafaelitas, por ejemplo, vino a opinar que Swinburne era un “degenerado superior” y que Dante Gabriel Rossetti “debe ser colocado entre los imbéciles”. Los simbolistas - Rollinat, Moréas, Régulier, Richet in... - se le presentan como “infelices majaderos”, “débiles de espíritu” y “enfermos o inválidos que, como tales, no merecen más que piedad”, en cabezados por Mallarmé, una “calabaza adorada de rodillas”, y por Paul Verlaine, “desgraciado esclavo de sus sentidos enfermizamente excitados”.

¿Y qué había de los parnasianos? Un cúmulo de poetas “antisociales” que ni siquiera alcanzan el estatuto de degenerados para quedarse en simples imitadores, “buenas gentes del montón que susurran correctamente la canción que otros les han cantado”. De las teorías parnasianas, ilustradas con ejemplos entresacados, maliciosamente, de lo más frívolo y radical de cada autor, Nordau comienza atacando el formalismo excesivo, la rima por la rima, la sonoridad por la sonoridad, una “manera poética” tachada de “pura ecolalia” y de “entretenimientos de bebé”, para en seguida negar su supuesta “impasibilidad”: “Los parnasianos no son impassibles. En sus poesías gimen, maldicen y blasfeman; expresan la alegría, el entusiasmo y el dolor. Pero lo que les atormenta o les encanta son exclusivamente sus propios estados, sus propias experiencias vitales; el único fondo de su poesía es su “yo”. (...) Su “impasibilidad” no es pues insensibilidad, sino una ausencia completa de simpatía”.

Para Nordau, el egotismo parnasiano es inmoral, una enfermedad, una “aberración orgánica” que sólo responde a estímulos negativos: “Si se contempla el mundo en el espejo de la poesía parnasiana, se experimenta la impresión de que se compone exclusivamente de vicios, de crímenes y de podredumbres, sin la menor mezcla de emociones sanas, de aspectos regocijadores de la naturaleza y de seres humanos que sienten y obran honradamente. (...) Los parnasianos no permanecen, ni mucho menos, “más allá del bien y del mal”, sino que están hundidos hasta el cogote en el mal y lo más lejos posible del bien”. Desde este punto de vista, Baudelaire encarnaba el arquetipo de poeta parnasiano, un Gautier más degenerado aún que infectaba a las jóvenes generaciones de poetas franceses: “Si se exagera el culto de la forma de Théophile Gautier y su lubricidad, y si a su indiferencia hacia el mundo y los hombres se asocia la aberración que le hace degenerar en predilección por el mal y lo repugnante, se tiene enfrente de uno la figura de Baudelaire. (...) Baudelaire es, aún más que Gautier, el jefe

intelectual y el modelo de los parnasianos (...). No es necesario demostrar prolijamente que Baudelaire es un degenerado. Ha muerto de parálisis general, después de haberse revolcado durante largos meses en los grados más abyectos de la demencia”.

Ante una visión extremadamente distorsionada del fenómeno parnasiano como la que proyecta la obra de Nordau, no es de extrañar la sarta de despropósitos en relación con la Escuela y con otras corrientes poéticas que salpicaron las páginas de crítica literaria en el mundo hispánico de entresiglos. Sólo un año después de la primera edición en francés (1894), Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, sostenía que *Degeneración* constaba de “capítulos enteros (verbigracia, el dedicado a los simbolistas franceses) a los cuales poco encuentro que objetar”⁶¹⁵. Y sin salirnos de 1894, apareció en Barcelona la obra de Pompeyo Gener *Literaturas malsanas. Estudios de patología contemporánea*, en completa sintonía con la obra de Nordau.

Gener pasa revista a toda la degeneración literaria del Fin de Siglo, desde las “enfermedades indígenas” –españolas– como el “gramaticalismo”, el “retoricismo”, el “criticonismo” o el “croniconismo”, hasta las “enfermedades exóticas” –las foráneas–, entre las que descuellan el “Medanismo” naturalista y “La Decadencia Fin de Siglo en París”, un cúmulo de “sectas extravagantes” y de “literaturas depresivas”. Sus predicadores se dividían en varios cultos o tendencias: los “egotistas”, unos “psicólogos degenerados” encabezados por Bourget, y los “simbolistas, decadentes, delicuescentes”, “enfermos mentales” que derivan del “Parnasismo de los Gautier, De Banville, Heredia, Cástulo Méndez, etc., etc. A fuerza de indiferencia por la idea y de cultivar la forma pura, se ha acabado por hacer la forma sin el modelo, (...) considerándola ya como un mero símbolo; y de esto, a considerarla ya un jeroglífico, un signo, una nota musical, hay sólo un paso”.

Aún añadía Gener una conclusión a guisa de “terapia estética”, donde expuso su concepto del arte, propuso una serie de remedios contra la degeneración y vaticinaba por fin un porvenir artístico completamente “saludable”: “Las literaturas depresivas [son] hijas de circunstancias individuales; los Estados deben evitarlas. Protección a los genios. Vigilar y garantizar la nutrición de todos; propender al establecimiento de la

⁶¹⁵ Recogido en *Obras completas*, tomo III, pág. 1170-1180. Una opinión bien contraria, por su parte, habría de mostrar Clarín, para quien Nordau era “un literato falso (...) que ve decadentismo por todas partes, y que desahucia a todos los que no se someten a sus curas... de falta de delicadeza e intensidad de vida espiritual. Max Nordau quiere que el artista sea como él, un burgués de lo más chabacano”. “Palique”, *Madrid cómico*, septiembre de 1897.

Justicia –la regla de producción literaria sana. No somos pesimistas. Las enfermedades actuales son síntomas pasajeros que preludian una nueva era. El siglo XX lo confirmará”.

Como Gener, muchos otros trataron de aplicar las propuestas del austriaco para con los modernistas, de ahí la serie de insultos, desatinos y confusiones que muchas veces podemos leer en este sentido. El propio Nordau, en su respuesta a la “Enquete” impulsada por Enrique Gómez Carrillo en su revista *El Nuevo Mercurio* destacaba que el modernismo se trataba de “una corriente que lleva a los autores jóvenes –y solamente a ellos- a una imitación deplorablemente servil de los penúltimos, amenerados y ridículos dandys franceses. (...) El modernismo es la importación en España de modelos franceses, que ya no están de moda en Francia”⁶¹⁶. Ya el traductor al español de *Degeneración*, Nicolás Salmorón, no dudaba en su prólogo en hermear a nuestros modernistas con aquellos degenerados franceses, aunque aquí se tratase de “casos aislados y, en realidad, insignificantes”.

Influido también por la obra de Nordau, José Deleito Piñuela respondería a la encuesta sobre “¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?” promovida por la revista *Gente vieja* en 1902. Para nuestro autor, el modernismo se asociaba plenamente a la inmoralidad decadente y a la hipertrofia subjetiva del simbolismo: “Todo el modernismo lleva el sello de la decadencia y el agotamiento (...) y esto es causa del egoísmo (...), origen de ese orgullo literario que hace cultivar el yo exclusivamente; (...) Esto nos da la clave del moderno decadentismo divinizado por Baudelaire en sus *Flores del mal*; tendencia que responde más que ninguna otra fase modernista al proceso degenerativo señalado por Max Nordau”⁶¹⁷.

¿Y cuál fue la reacción de los modernistas a una obra como la de Nordau, radicalmente iconoclasta para con los ídolos literarios de la nueva estética? Uno de los más brillantes, el colombiano José Aunción Silva, criticó con suma dureza en su novela *De sobremesa*

⁶¹⁶ “El modernismo en España y América”, *El Nuevo Mercurio*, nº 3, marzo de 1907.

⁶¹⁷ *Gente vieja*, 30 de abril de 1902. Posteriormente, Deleito Piñuela dedicaría todo un volumen, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea* (1922) a profundizar en este examen psicológico del modernismo. Pese a centrarse, lógicamente, en aquellas corrientes poéticas de mayor contenido subjetivo –romanticismo, decadentismo, simbolismo- el autor no deja de repasar brevemente “La tristeza filosófica de los parnasianos”. Así, la “enfermedad de la belleza” de Gautier, el nihilismo de Leconte de Lisle, el filosofismo Sully-Prudhomme, la sensibilidad neorromántica de Coppée y el amargo sentimiento temporal de Heredia evidencian la pervivencia en la poesía parnasiana de cierto pesimismo posromántico, de un incontenible subjetivismo como un constante flujo “que se hace subterráneo, como el del Guadiana, ocultándose bajo la máscara de la impavidez”.

los métodos y las conclusiones de l doctor austriaco, tachando a su *Degeneración* de “mil páginas de pedantescas elucubraciones pseudocientíficas”, mientras que Rubén Darío le dedicaba una de las semblanzas de *Los raros*: “en las especializaciones de Max Nordau la falta de justicia se hace notar, agravándose con una de las más extrañas iniquinas que pueden caber en crítico nacido”...

Del lado español podríamos citar a Pío Baroja, para quien *Decadencia* se contaba entre “los libros más insanos, entre los más perturbadores que se han escrito”⁶¹⁸. Fernando Araujo, por su parte, afirmó que “construye con destreza hermosos sistemas que aplica erróneamente a la literatura”⁶¹⁹. Y Unamuno no sería menos crítico: “Hay críticos verdaderamente horribles, y el prototipo de ellos es acaso Max Nordau, el cual me hace el efecto de un ciego de nacimiento que juzgando por el tacto hace crítica de pintura”...⁶²⁰. Más comedido, Julio Cejador, en su artículo “Los simbolistas” -incluido en *Cabos sueltos* (1907)- citaba *Degeneración* como ese libro que “todo el mundo conoce”, para en seguida compadecerse de “los míseros *hidropatos* [que] han tenido que aguantar el chubasco que les ha calado hasta los huesos y los ha dejado hechos una sopa”. Cejador intenta comprender, y comprende de hecho las teorías simbolistas, citando continuamente a Mallarmé y admitiendo el valor de la sugerencia, la audición coloreada o la sinestesia en base a los últimos descubrimientos científicos de la psicología: “el Simbolismo es una Retórica más refinada y más científica”.

Pese a todo, aún le habría de salir a Max Nordau otro hijoelo tardío en España: el Dr. Manuel Roldán Cortés, cuya obra *Influencia de la literatura moderna en las enfermedades mentales* (1915) seguía las pautas exegéticas de sus antecesores, el propio Nordau y Pompeyo Gener. Roldán condenaba allí toda la literatura modernista de signo decadente y simbolista, alegando que “el arte ha de ser humano y social; pero, ante todo y sobre todo, como al arte contagia por simpatía, necesita ser sano”. En plena época de las vanguardias, cerril y trasnochado, Roldán em bestia duramente contra todos los padres de la modernidad, desde Poe, Wilde, Villiers de L'Isle-Adam, Richépin, Lautréamont, Guy de Maupassant o Nietzsche hasta Baudelaire y Verlaine, a quienes consideraba poco más que un “portentoso *duetto* de transvertidos”.

⁶¹⁸ “Nietzsche y la filosofía”, 15 de febrero de 1899. Recogido por Aggeler, W. F. *Baudelaire judged by Spanish Critics (1857-1957)*, pág. 20.

⁶¹⁹ “Los críticos franceses”, *La España moderna*, enero de 1903.

⁶²⁰ “Sobre la erudición y la crítica”, *La España moderna*, 1 de diciembre de 1905.

3.3.8 Premodernismo y parnasianismo

Una de las corrientes de la poesía española del XIX más desatendidas por la crítica y, por lo tanto, más sujetas aún a ciertos clichés es el llamado premodernismo, principalmente en lo que respecta a su relación con la recepción de la poesía francesa de la época y su implantación en España, así como a sus vicisitudes con el propio modernismo. No conviene olvidar, en primer lugar, que la lírica premodernista alcanzó su pleno desarrollo a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, es decir, paralelamente al modernismo. El prefijo, por lo tanto, más que a un criterio cronológico, apunta a lo puramente literario: hablamos de una misma época en la que coinciden dos paradigmas poéticos diferentes, con puntos de unión pero con fricciones insalvables. El premodernismo no murió al nacer el modernismo: ambos paradigmas convivieron simultáneamente.

Katharina Niemeyer, en su brillante tesis doctoral *La poesía del premodernismo español* ensayó clarificar varias de las cuestiones a las que haremos referencia en este capítulo⁶²¹. Partiendo de las normas ético-poéticas vigentes en la época de la Restauración y de las intenciones poético-comunicativas en su contexto histórico y literario, Niemeyer dividió el premodernismo en tres bloques bien diferenciados: “poesía de compromiso”, “poesía desinteresada objetiva” y “poesía desinteresada subjetiva”. Estas tres direcciones, por otra parte, podría servirnos igualmente para categorizar la poesía del realismo español, coetánea, en gran medida, al premodernismo, y confluyente con él en diversos aspectos. No nos detendremos a analizar la poesía premodernista de compromiso ético-político, dada su lógica oposición al ideal parnasiano. A este respecto, la influencia de los cívicos *Gritos del combate* perduró con igual insistencia en la escuela de Núñez de Arce que en los poetas premodernistas. En cuanto a la lírica desinteresada subjetiva, señalaremos sólo aquellos pasajes más innovadores en los que se manifieste la influencia del Parnaso menor de los Coppée, Sully-Prudhomme o Armand Silvestre.

Obviamente, radican en la “poesía desinteresada objetiva”, en composiciones que evocan la historia, la Antigüedad grecolatina, el arte o el paisaje las mayores conexiones entre premodernismo español y Parnaso francés. Pero aquí resulta conveniente

⁶²¹ Niemeyer, K. *La poesía del premodernismo español*. “Biblioteca de Filología Hispánica”, CSIC, Madrid, 1992.

puntualizar un hecho importante: una parte considerable de esta poesía, más que a un influjo real del Parnaso, responde a una continuación natural, en su “versión castiza”, del romanticismo historicista y pintoresco del José Zorrilla de *Granada* (1852) o del Duque de Rivas de *Romances históricos* (1841), y en su “versión afrancesada”, del Víctor Hugo de *Les Orientales* (1829). En la mayoría de estos poemas desinteresadamente objetivos, particularmente en los de temática orientalizante, prima lo narrativo sobre lo plástico, el contenido sobre la forma –relegada muchas veces al simple romance asonantado–, cuando no quedan lastrados por una manifiesta intención didáctica, moral o patriótica. Pese a su estricta coetaneidad (1852), no deben equipararse *Granada*, los *Émaux et camées* y los *Poèmes antiques*. Los componentes plásticos y sensoriales que ornamentan un fragmento nada desdeñable de la poesía premodernista más deben, en general, a Zorrilla que al *Parnasse*, y lo mismo cabe decirse del erotismo, incluso más recatado y pudoroso, más “burgués” e ingenuo en un Manuel Reina que en su antecesor zorrillesco, por no mencionar el propio de los Gautier, Banville o Mendès⁶²².

No hallamos en todo el premodernismo español una pieza que mantenga las constantes ortodoxas del parnasianismo como figuran en “La muerte de Hipatia” del realista Emilio Ferrari. La poesía premodernista combina, en cuanto a la representación de la Antigüedad grecorromana, una aproximación puramente plástica, cercana a los dogmas de la Escuela, con cierta reflexión de marcados tintes filosófico-morales. La pura transposición artística, los mármoles, frisos y metopas parnasianos fueron, más bien, excepciones en el seno de un helenismo cuya representación de objetos artísticos y escenas mitológicas comunicaba muchas veces una valoración estética y ética y, por lo tanto, la actitud del yo lírico respecto al contenido del poema. Un acto en el que el Parnaso, aunque también incurriese a veces, trataba por todos los medios de evitar. La erudición y la historicidad aséptica del asunto, características de las obras de Leconte de Lisle y Heredia, fue prácticamente desconocida por el premodernismo español.

A grandes rasgos, la “metapoesía” de los premodernistas no puede vincularse con los preceptos del Arte por el arte, pues reposa mayoritariamente en una concepción marcada por las poéticas del posromanticismo y del realismo. A la autonomía del arte, la erudición y el formalismo consciente, muchos de estos poetas oponen aún la pura inspiración y la imaginación como verdaderos impulsos líricos, aún de la finalidad

⁶²² Cf. Niemeyer, K. *Op. cit.* pág. 151 y ss.

extrapoética -com promiso ético y político, consolación moral del yo lírico y del tú lector...- que ligan a sus creaciones. De ahí que, a diferencia del modernismo, y como bien nos señala Niemeyer, “hacia 1900 la poesía *premodernista* (...) formaba parte de la poesía aceptada por la crítica literaria oficial. (...) Los poemas *premodernistas* corresponden en sus intenciones poético-comunicativas y también en la gran mayoría de los correspondientes rasgos específicos de contenido y expresión con el código literario-poético vigente en la época. Afirman (...) las normas estético-poéticas establecidas y siguen con buena parte de las tradiciones y los modelos poéticos consagrados por ellas”.⁶²³

Una vez analizadas ciertas querencias presentes en la literatura de la Restauración, estamos en condiciones de afirmar que no resulta nada sencilla una separación tajante, en lo que respecta al influjo parnasiano, entre el realismo y el premodernismo. Nunca se mostraron más parnasianos Manuel Reina, Ricardo Gil o Carlos Fernández Shaw de lo que Emilio Ferrari lo fue cuando así se dio a ello. Hablamos, en realidad, de autores de la misma generación entre quienes no hubo una expresa confrontación estética, pues su concepción de la poesía converge en lo esencial, más allá de preferencias particulares. No hubo conciencia de ruptura entre unos y otros ni tampoco en relación con el sistema literario que los acogía, como sí sucedió claramente para el caso de los modernistas. Y esta ruptura modernista no ocurrió, a todas luces, en base a una influencia parnasiana, pues se trataba aquella de una poética “admitida” por el sistema literario español de la Restauración. Fue, más bien, causada por las filiaciones del modernismo con el decadentismo y el simbolismo, ausentes de la poesía española concebida con anterioridad o de espaldas a la revolución encabezada por Rubén Darío⁶²⁴.

Parnasianismos de variada tipología se dieron en el seno del realismo, del

⁶²³ *Ibíd.*, pág. 292.

⁶²⁴ Mostramos nuestro absoluto desacuerdo con un crítico como Ricardo Navas Ruiz, quien, a la luz de la hipotética influencia parnasiana en Manuel Reina, Ricardo Gil o Salvador Rueda, concluye que “en este contexto no existe base alguna para querer diferenciar el modernismo de Gil, Rueda y Reina del de Rubén Darío y otros autores posteriores (...). Darío no fue su creador, sino su poeta genial dentro de la tendencia parnasiana (...). Pero aun sin Rubén la poesía en lengua española se hubiera abierto a la modernidad”. *Poesía Española. Siglo XIX*, ed. Crítica, pp. 53-55. Afirmar que “no existe base alguna para querer diferenciar el modernismo de Gil, Rueda o Reina del de Rubén Darío y otros autores posteriores” nos parece, cuanto menos, descabellado, sobre todo para los casos de Reina y Gil -Rueda fue otra cosa, como veremos en seguida-. Emplazamos a Navas a que recuerde la poesía de Darío anterior a *Azul*...: ¿no hay allí mucho de premodernismo, tal y como lo escribieron los Reina, Gil, Belmonte Müller, Fernández Shaw o Ricardo Catarín? Contra cualquier ucronía, baste decir que si el modernismo llegó cómo y cuándo llegó a España fue precisamente por la superación de las fuentes parnasianas y la asimilación del “Canon simbolista” llevadas a cabo por Darío y otros poetas americanos. No debemos identificar parnasianismo y modernismo, pues en ese caso el primer modernista hubiera sido, por ejemplo, Ferrari.

premodernismo y del modernismo: más que de un factor fundacional de aquellas estéticas, se trataba más bien de un hecho coyuntural del que participaron numerosos autores de plural naturaleza, valor y significación. En este sentido, no vamos a constituir aquí una nómina de poetas premodernistas, pues ésta podría resultar inestable y contradictoria. El ejemplo más claro de ello lo encarna Salvador Rueda, cuyos versos pueblan muchas antologías del modernismo español, entre ellas las publicadas originalmente en el seno del movimiento, *La corte de los poetas* (1906) de Emilio Carrere y *La Musa nueva* (1908) de Eduardo de Ory, donde además se le considera el gran maestro de la juventud junto con Darío, al tiempo que aún sigue siendo considerado sólo un premodernista o un “precursor” por un sector de la crítica⁶²⁵. Nos ceñiremos, por lo tanto, al criterio que guía la estructuración esencial de nuestro trabajo para abordar a continuación a un grupo heterogéneo de autores que, sin ser modernistas, presentan en sus obras cierta huella parnasiana anterior a la eclosión del “Canon simbolista” y decadente de hacia 1898. Algunos, los más célebres como Manuel Reina, Ricardo Gil o Fernández Shaw son de todos conocidos como premodernistas, precursores o anunciadores del modernismo; otros como Guillermo Belmonte Müller, José de Siles o Enrique Redel y Aguilar permanecen en ese limbo de poetas menores en la órbita de no se sabe bien qué modernidad.

3.3.9 Guillermo Belmonte Müller y José de Siles, primeros traductores españoles de Heredia

El cordobés Guillermo Belmonte Müller (1852-1929) obedece al perfil de autor que supo contribuir a la recepción del Parnaso en España con traducciones y paráfrasis, mientras la mayor parte de su lírica propia permanecía rezagada en el romanticismo y el realismo. Temprano, en 1883, dio a la imprenta su primera adaptación de la prosa de Gautier -*Arria Marcela*-, acompañada más tarde de un volumen de *Cuentos -Las mil y*

⁶²⁵ En efecto, en un gran número de antologías del modernismo se incluye a Salvador Rueda. Citemos, por ejemplo, las de Ignacio Prat *Poesía modernista española*, la *Antología de la poesía modernista hispanoamericana y española* de Schulman y Garfield, o la *Antología de la poesía modernista* de Pere Gimferrer. Por otra parte, el *Manual de literatura española* (tomo VIII) de Pedraza y Rodríguez ya no incluye a Rueda en el grupo de “precursores”, formado, básicamente, por Manuel Reina y Ricardo Gil. Y resulta significativo que sea Rueda el que abra la *Antología de la poesía española del siglo XX* de José Paulino Ayuso, donde no aparecen ni Manuel Reina ni Ricardo Gil. De otro lado, Rueda es pieza capital en la citadete sis de Niemeyer *La poesía del premodernismo español*, y son muchos los autores que lo consideran estrictamente premodernista, desde Luis Antonio de Villena -*Diccionario esencial del fin de siglo*- hasta Ricardo Navas en su *Poesía española. El siglo XIX*. Una antología modernista que no cuenta con Rueda es la de Alberto Acereda, *El modernismo poético. Estudio crítico y antología temática*.

una noches y *El pie de la momia* (1896)- del mismo autor. Fue, además, el primer poeta del ámbito peninsular que se ocupó, en 1895, de verter en verso español algunos de *Los Trofeos* de Heredia, publicados en la revista madrileña *La Gran Vía*, dirigida a la sazón por Salvador Rueda, en cuyas páginas presentó igualmente sus versiones de Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme y Coppée.

Hijo de una de las más ilustradas familias de la ciudad, en su juventud Belmonte Müller había pasado largas temporadas en Puerto Rico, donde tuvo la fortuna de relacionarse con unas de las cabezas visibles de la “Capillita gauteriana”, la poetisa y revolucionaria Lola Rodríguez de Tió. Según recuerda el poeta en *Entre la Nochebuena y el Carnaval* (1904), en los salones literarios de Rodríguez de Tió tuvo acceso, allá por los años Setenta del siglo, a una selecta cultura cosmopolita, engalanada con toda suerte de objetos artísticos y suntuosos y con los versos parnasianos de Gautier: “La sala, vestida de blanco, como una novia, adornábase de dorados junquillos que formaban recuadros en las paredes. En ella había tíbores, jarrones y lámparas de flores, de las que colgaban guirnaldas esmeraldinas: un canario y un silbante rivalizaban cantando en caprichosas jaulas; y espejos biselados, bustos de músicos y poetas, sobre ménsulas talladas en figura de acanto, y acuarelas al estilo de Fortuny, alternando con panneaux bordados en raso y con abanicos japoneses llenos de retratos, cubrían de tonos alegres la clara superficie de los muros. En el centro, un velador de mármol sostenía alegórico grupo de bronce, y a su alrededor, mezclados con libros de lujosa encuadernación, como las *Mujeres de la biblia*, veíanse (...) las *Poesías* de Teófilo Gautier...”⁶²⁶.

De regreso a España, Belmonte Müller alternó la traducción de romances antiguos y parnasianos con la publicación de poemarios como *Acordes y disonancias* (1888), tras las huellas de Campoamor, o unas *Guajiras, cantares y pensamientos* (1896) de aire popular. Si existió una filiación estética entre sus traducciones y sus versos propios debemos espigarla entre los varios tomos de poesías inéditas que dejó listos para su publicación y que sólo han visto la luz posteriormente. Un sobrino del poeta, Vicente

⁶²⁶ La amistad epistolar entre Belmonte Müller y Rodríguez de Tió se prologaría durante décadas. En una carta fechada el 12 de diciembre de 1893, Lola, ya desde Cuba, le retransmitía a su amigo cordobés la fundación de aquella “Capillita Gauteriana”, reservándole un sitio en la lejanía: “Desde la una hasta las ocho de la noche nos consagramos a la lectura de Gautier, (...) de quien es Valdivia intérprete admirable porque está saturado de su admirable manera. Esas horas del domingo son deliciosas. En estos tres meses últimos del año, hemosle dado el nombre a este honorable cuartito escritor que es donde nos reunimos los fieles, de “Capillita Gauteriana” y yo le respondo que usted si estuviera aquí sería de los devotos asiduos y rendiría culto a nuestras lecturas... Desde luego aunque esté lejos es usted comprendido en el número de mi Colonia griega”. Recogido por Vicente Ortí Belmonte en su edición de *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886* (1973).

Orti Belmonte, ha recopilado sus primeros versos (1870-1886), románticos y núñezarcianos, bajo el título de *Espuma y cieno*, completados con un segundo volumen, *Obeliscos y fosas* (1872-1905), cuyas elegías y recreaciones históricas de exaltación filosófica, moral o patriótica nada asimilaron de la manera parnasiana. Finalmente, *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia* recoge las traducciones del genio del Renacimiento y la serie de poemas ecfrásticos que Belmonte Müller escribió en fecha tardía, hacia 1920, durante el transcurso de un viaje a Roma acompañando a su paisano el pintor Julio Romero de Torres. Los *Sonetos a Italia* significan en su irregular trayectoria un canto de cisne de tono parnasiano, según podemos admirar en piezas como esta “Ánfora pompeyana” de trazas heredianas:

De un sepulcro en la espesa lava escondido,
 Ese vaso funéreo salió radiante
 Animando el idilio regocijante
 Que en su cristal cerúleo lleva esculpido.

Lanzan cabras y ovejas tierno balido,
 Ríen báquicos genios y un ondulante
 Festón de uvas y pámpanos la vid fragante
 Suspende en el espacio de aves henchido.

Quizá una virgiliana logró al morir
 Que su polvo soñara con las escenas
 Del campo al que iba, en coros, a divertirse.

Y nunca pensar pudo que, expuesta al día,
 Con sus frescas guirnalda de frutos llenas,
 Se conservara alegre su urna vacía⁶²⁷.

Sólo un año después de que Belmonte Müller tradujese a Heredia para *La Gran Vía*, José de Siles (1856-1911) haría lo propio en su antología *La lira nueva* (1896), convirtiéndose así en el segundo autor español en trasvasar algunos de *Los Trofeos* a nuestro idioma. *La lira nueva* reúne un conjunto heterogéneo de traducciones, desde

⁶²⁷ En el diario *ABC*, el 23 de junio de 1966, se publicó una breve reseña de estos *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia*, en la cual se destacaba el parnasianismo de sus “versos rotundos y macizos, tocados del modernismo todavía imperante en la época” y de sus “marmóreas estrofas”, dignas de un representante español de la Escuela.

Goethe a Zola, pasando por algunos parnasianos como el precitado Heredia, Coppée, Armand Silvestre, Catulle Mendès o Leconte de Lisle, en lo que significa la primera obra editada en España que agrupaba versos de distintos poetas de la Escuela. Pese a ello, el polígrafo Siles gozó de mayor renombre por su labor como novelista de sesgo naturalista que como traductor y poeta.

Romántico pleno en su temprana vertiente lírica, apodado “el último becqueriano” por José María de Cossío, Siles había publicado antes de *La lira nueva* algunos poemarios primerizos bajo el signo del gran poeta sevillano y de los franceses Lamartine, Hugo o Byron: *Lamentaciones* (1879), *Kristian* (1879), *El diario de un poeta* (1885) o *Noches de insomnio* (1898)⁶²⁸. No sería hasta 1905 cuando por fin aparecieron en su obra algunos de los rasgos parnasianos que bien pudo haber asimilado de aquellos poetas a los que tradujo. Así, ese año vieron la luz unas gauterianas notas de arte, *El cincel y la paleta*, y una nueva edición, muy aumentada, de *El diario de un poeta* donde se recogían, además de las traducciones de *La lira nueva*, un considerable grupo de composiciones propias de indudable influjo parnasiano.

Cabe destacar en este sentido la autoridad absoluta de Coppée, tanto del realista de *Les Humbles* -“La florista”, “La buhardilla”, “La castañera”, “La caridad”, “La muerte del actor”, “El mendigo de amor”...- como del exótico de los *Contes en vers et poésies diverses* -“El hijo del Cadí”, “La canción del sauce”, “El cortesano”, “La esclava griega”-. También contamos allí con una traducción de “Los ojos” de Sully-Prudhomme y con varios poemas filosóficos cortados por este mismo patrón -“Resurrección”, “El pueblo natal”, “En busca de un alma”, “La noche”-. Los juegos métricos de tema amoroso, sensual y floral, tan caros a Banville, Gautier o Armand Silvestre tienen también su particular reflejo en piezas como “El aljibe”, “Las amapolas”, “Mujer de mármol” o “El placer”.

Todavía en 1905 veía la luz otro libro de Siles, *Los fantasmas del mundo*, reedición de un poemario de 1903 para la cual, y tal como sucede en el caso de *El diario de un poeta*, se añaden nuevas composiciones parnasianas a un conjunto de tono romántico y realista. Destacan allí, de nuevo, muchos poemas a lo Coppée -“La hija del pueblo”, “Grandeza de lo humilde”, “Las almas negras”, “La estación de los pobres”-, a lo Silvestre -“Rosas mágicas”, “La princesa Nacarina”-, o lo Sully-Prudhomme -“El cantar del agua”, “El amante del pasado”, “Hora sombría”, “Invierno”-. *Los fantasmas del mundo*, sin

⁶²⁸ Cf. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, tomo I, pág. 451.

embargo, también incluye algunas con posiciones de una rotunda ortodoxia parnasiana tal la brillante “Cloe”, cuyo paganismo vitalista, sensual, desinhibido y su contraste con el cristianismo adusto remiten a la cosmovisión ática de los Leconte de Lisle, Gautier y Banville:

Tu hechizo huyó. Los campos sin ti se miran muertos,
Sin náyades las fuentes, sin sílfides la bruma.
No hay dríadas que pueblen los bosques, hoy desiertos,
Ni ondinas en la espuma.

El barbudo cabrío de retorcidas aspas
En sacrificio a Baco no ya te recomienda,
Ni de tus palomares las avecillas gastas
De Venus en ofrenda.

(....)

¡Ay, vuelve! ¡Vuelve, Oh Cloe! Te esperan aún los hijos
de la natura hermosa, tras esa estéril guerra.
Sin ti nada es la vida. ¡No habrá ni regocijos
Ni amor sobre la tierra!

Sin duda, a esta serie de obras editadas en 1905 debió José de Siles el que su nombre apareciera en la primera antología del modernismo español, *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas* (1906), preparada por Emilio Carrere.

3.3.10 Manuel Reina y la deriva exegetica

La figura crucial del pontanés Manuel Reina (1856-1905) pervive en un espacio singular de la historiografía modernista como el gran poeta del prem modernismo español y el primer parnasiano de nuestras letras. Todavía la crítica más actual lo señala como un “puente entre el parnasianismo y el modernismo”⁶²⁹, sin duda a favor de la corriente exegetica que desde su tiempo se ocupó de Reina aduciendo una interpretación tal de su obra. Quizás demasiado haya sido el alcance que han tenido las palabras que al de Puente Genil dedicara Juan Ramón Jiménez en su “Elejía accidental por don Manuel Reina”:

⁶²⁹ Suárez Miramón, *Op. cit.* pág. 219

Parnasiano impecable, con la exaltación exterior de aquel Leopardi que tuvo una estrella en su joroba, fue nuestro Leconte de Lisle, corazón de mármol y rosas menos frondoso que el corazón del poeta francés, alma vacía a fuerza de suntuosidad. Zorrilla le había dado un dejo romántico, que a pareció siempre en el fondo de su palacio pseudoclásico, de su palabrería retórica”⁶³⁰

Sin llegar a considerarlo “nuestro Leconte de Lisle”, ya los propios contemporáneos de Reina, desde una u otra atalaya estética, habían venido aclamando sus virtudes parnasianas. Desde el modernismo, uno de los primeros en hacerlo fue el cubano Julián del Casal, quien publicó en *La Habana elegante* -1885- una reseña a sus *Cromos y acuarelas* presentándole desde la pura óptica de un parnasiano: “Las orgías descritas por él son de aquéllas en que se rinde culto a la omnipotencia divina, bajo su más perfecta manifestación, la belleza plástica; orgías en que el poeta se deleita contemplando el brillo de la púrpura de Tiro, la transparencia de las lunas venecianas, el fulgor de los diamantes de Golconda, el centelleo de los perfumados vinos de Chipre en finísimas copas de cristal, los encendidos matices de las rosas de Alejandría prendidas en las negras cabelleras de las hermosas griegas; orgías de sonidos y de colores...”⁶³¹. Desde el realismo, y con motivo de la publicación de sus *Poemas paganos* (1896), Juan Valera, como Emilia Pardo Bazán posteriormente, señalaba que a Reina, “por su elegancia, pudieran los calificar de parnasiano y colocarle, prescindiendo de algunos descuidos suyos, al nivel de Emilio Ferrari”, pensando sin duda en “La muerte de

⁶³⁰ Cf. *La corriente infinita*, pp. 33-38 (el subrayado es nuestro). En otro lugar, de nuevo Juan Ramón afirmaría que “Los maestros coloristas eran D. Manuel Reina, de Córdoba, que caía del segundo Parnaso francés, y Salvador Rueda”. “El colorista nacional”, recogido por R. Pérez Estrada en la introducción a la antología Rueda *Friso poético*, pág. 43. Y todavía en una carta al poeta José Luis Cano, fechada el 1 de octubre de 1952, habría de reincidir en este juicio: “Manuel Reina, el parnasiano español que influyó más en Rubén Darío...”. Recogido por F. Aguilar Piñal, *La obra poética de Manuel Reina*, pág. 104.

⁶³¹ Recogido por J. E. Hernández-Miyare, “Julián del Casal: apuntes sobre la influencia parnasiana en su obra literaria”, *Homenaje a Humberto Piñera*, pág. 118. Semejante al de Julián del Casal, otro modernista hispanoamericano, Santiago Argüello, le dedicaría veinte años después este retrato en sus *Lecciones de Literatura Española* (1903): “Otro de los buenos imitadores del verso (...) lleva al andar, como característica, ciertos aires ducales, en lo tocante al lujo y elegancia. Su música es de puro sangre azul, y deja percibir su aristocracia en los deslumbramientos de sus dedos, en que rayos solares se ensortijan incrustados de vívidos diamantes; en el fulgir de su pecho estrellado de perlas, rubíes y topacios; en las blondas opulentas y en las ablacas de Persia y en los encajes de Alençon; en sus paseos sobre el patricio terciopelo de las góndolas; en su halo de perfumes y en su corte y servidumbre de hadas, y en su paje vestido por el pincel de Tiziano; su paje que canta con divina voz juglaresca al son de una soñada mandolina de oro... Eso es la poesía de Reina: opulencia en la forma: gemas y músicas y colores y perfumes. Si toca el sentimiento alguna vez, hácelo en virtud de sugestión sinfónica”.

Hipatia” del vallisoletano⁶³².

En cuanto a los grandes críticos hispánicos del XX, toda vez apagados los fulgores modernistas, nunca se pusieron de acuerdo en si llamarlo o no parnasiano; incluso una misma pluma llegó a tomar ambas resoluciones en momentos puntuales. Como bien señalaba Max Henríquez Ureña “era corriente entonces otorgar el dictado de parnasianos a los poetas que ponían esmero en la forma”, de ahí la profusión de opiniones en esta dirección⁶³³. Enrique Díez Canedo, en 1914, había afirmado que “en Manuel Reina, discípulo declarado de Núñez de Arce, el *parnasianismo* es más de temperamento que de imitación reflexiva”⁶³⁴, lo que le valió la consiguiente reprimenda de “Fray Candil”: “Para Canedo, Manuel Reina *era un parnasiano*. ¿Qué me cuenta usted, Sr. Díez? ¿Y presume usted de conocer la poesía castellana y la francesa?”⁶³⁵. Más tarde el propio Díez-Canedo, en 1923, arriesgaría algo más en sus deliberaciones: “Se forma en la escuela de Núñez de Arce; es un “cincelador” más. Pero apartado de la poesía tendenciosa y con ella del peligro oratorio –no siempre, sin embargo-, labra con esmero poesías de estrecha visión en que la materia se anima y enjoya frecuentemente con un ornato nuevo. La profusión de pedrerías y el atavismo zoral de esos versos nos parece hoy, en suma, bastante frío, y llega a cansarnos. No ha dejado de hacerle impresión el apresto de los parnasianos franceses”⁶³⁶. Y por fin, en 1944, Díez-Canedo no dudaría ya en juzgar a Reina “parnasiano como Casal”⁶³⁷.

Federico de Onís, por su parte, señalaba la influencia directa del *Parnasse* francés en la obra del pontanés: “Reina sigue la [tendencia] de Núñez de Arce; pero su estudio de la poesía parnasiana francesa le permitió llevar la poesía de aquél, que es la fuerte forma nacional correspondiente al parnasianismo, hacia un parnasianismo más débil, pero más moderno”⁶³⁸. Aunque manteniendo ciertas reservas, también José María de Cossío se vio muy tentado a ello: “Manuel Reina siente la necesidad de una renovación en la lírica (...). La acomete en forma escrupulosamente irreprochable, en una delectación que

⁶³² “Cartas a *El correo de España* de Buenos Aires”, *Ecos argentinos* (1901), pág. 42. Vid. el epígrafe dedicado a la autora de *Los pazos de Ulloa* en el presente trabajo.

⁶³³ Cf. *Breve historia del Modernismo*, pág. 36.

⁶³⁴ “Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo”, *Revista de Libros*, nº 8, pp. 55-65, Madrid, 1914.

⁶³⁵ “Baturrillo”, *El Imparcial*, 8 de julio de 1918.

⁶³⁶ “Los comienzos del modernismo en España”, *España*, nº 379, 21 de julio de 1923.

⁶³⁷ En un artículo publicado en *Letras de América*, México, 1944, recogido por Torres Rio seco en su “Introducción” a la segunda edición de *Precursores del Modernismo*, Las Americas, Nueva York, 1963.

⁶³⁸ *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, 1934, pág. 22.

llamaría parnasiana si estuviera seguro, y casi lo estoy, de que Reina conocía los poetas de tal cenáculo”⁶³⁹.

Por último, Francisco Aguilar Piñal, en su ensayo monográfico *La obra poética de Manuel Reina*, dedica uno de los últimos epígrafes, “¿Poesía parnasiana?”, a intentar dilucidar esta cuestión, citando algunos de los pasajes aquí transcritos⁶⁴⁰. El crítico parte de un breve resumen de la evolución de la poesía francesa desde el romanticismo al Parnaso, en tresacado de obras como *Parnasse et symbolisme* de Pierre Martino, para llegar a una conclusión categórica: Reina no puede ser considerado un parnasiano *stricto sensu*; más bien, a la manera de Gautier, un antecedente romántico de la Escuela. Dos son los rasgos poéticos de Reina que lo acercarían al Parnaso en opinión de Aguilar Piñal: el esmero formal y “la elección de temas y vocablos paganos”, si bien su “yo lírico” y su inclinación por la poesía civil lo mantuvieron en los márgenes del posromanticismo. Por mucho que “en su pueblo natal (...) había conseguido formar una tertulia cultural, a la que bautizó con el nombre de *El Parnasillo*”...

Tratemos ahora, por nuestra cuenta, de interpretar la poesía de Manuel Reina a la luz de la recepción del parnasianismo en España y de su contexto literario. Lo primero que conviene indicar es la notoriedad que alcanzó el poeta y cómo, desde un principio, se adunó a su obra el calificativo de renovadora, ya que no el de revolucionaria. El premodernismo colorista e inocuo de Reina le granjeó aplauso y plena aceptación en el sistema literario del realismo, al mismo tiempo que los rasgos plásticos, sensoriales y la predilección por ciertos temas le ganaron el respeto y la admiración de una juventud poética hispanoamericana ávida de hallar nuevos caminos hacia la modernidad. Así, mientras que Rubén Darío le dedicaba un artículo y una oda, y la mexicana *Revista Azul* y otras muchas publicaciones del modernismo emergente reproducían sus versos con entusiasmo, Reina publicó nada menos que cincuenta y cuatro poemas en *La Ilustración española y americana*, órgano de la burguesía ilustrada de la Restauración⁶⁴¹.

⁶³⁹ *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, tomo II, pág. 423.

⁶⁴⁰ *Op. cit.* pp. 86-90. Aguilar Piñal añade además otros juicios como el de Mariano Quintanilla en su obra *Daniel Zuloaga y la Segovia de su tiempo*: “Rafael Ochoa era un poeta delicado, perteneciente a una escuela cuyo representante más autorizado es Manuel Reina, que por la perfección de su forma, podemos calificar de parnasiana...”.

⁶⁴¹ Gracias a su amistad con José Fernández Bremón, uno de los redactores principales de la revista, quien protegió desde un principio al poeta y prologó sus *Cromos y acuarelas*, Reina se situó en el 5º lugar de los que allí publicaron mayor número de piezas: podemos, por lo tanto, considerarlo uno de los estandartes poéticos de los últimos años de la Restauración. El padre Blanco García, en *La literatura en el siglo XIX*, llegó a afirmar que “la fama de Reina (...) se buscó un cuasi domicilio en *La Ilustración*

La obra poética de Manuel Reina se abre con la publicación, en 1877, de *Andantes y alegros*, conjunto de imitaciones de Zorrilla, Bécquer, Campoamor, Núñez de Arce y todos los grandes poetas españoles del XIX. ¿Pues a qué poetas cita el joven Reina en esta su primera obra? A Quintana, a Grilo, a Campoamor, “rey de la Dolores”, etc. Sin embargo, algunas piezas podrían revelar una lectura temprana de algunos parnasianos, aunque adaptada a las coordenadas posrománticas del conjunto de la obra. No sabemos si por entonces Reina había leído a Gautier, pero un poema como “Sueños” expone una imaginería ecléctica en la cual se deslían varios motivos del helenismo y el orientalismo, tan caros al poeta de *Émaux et camées*, en una concepción puramente romántica, becqueriana, de la inspiración poética –y en una métrica asonantada muy poco parnasiana-. Más probables son las huellas de algunos parnasianos menores como Silvestre o Coppée en estos *Andantes y alegros*. Adelantándose a Darío y a todos los poetas de su tiempo, en 1877 Reina imita en “Idilio” los poemas amorosos del Silvestre de *La chanson des heures*, compuestos entre 1872 y 1878. En concreto, el “Idilio” de Reina tiene claras reminiscencias de las series “Vers pour être chantés” y “Danses d'étoiles”, tanto en lo formal, cuya estructura sigue a rajatabla, como en las imágenes y el tema. En cuanto a Coppée, un poema como “En el circo (ínfimo poema)” prolonga, en su estilo narrativo, en sus personajes humildes, y en su historia melodramática descrita con precisión y plasticidad, las normas de *Poèmes modernes* (1869), *Les Humbles* (1872) o *Le Cahier rouge* (1874).

Tan sólo un año después vieron la luz *Cromos y acuarelas* (1878), cuyo título, como ya señalara Aguilar Piñal, parece recrear el de los *Émaux et camées* de Gautier, mientras que el subtítulo apuntaba a Núñez de Arce: *Cantos de nuestra época*⁶⁴². Y en efecto, la obra titubea entre la poesía cívica de los *Gritos del combate*, cuyos versos transcribe el propio Reina en la cabecera del libro –“Hijo soy de mi siglo, / y no puedo olvidar que por el triunfo / de la conciencia humana, / desde mis años juveniles lucho”–, y el romanticismo colorista presente ya en *Andantes y alegros*. A parte de Núñez de Arce, Reina rinde también su homenaje a Bécquer, Víctor Hugo, Byron, Espronceda, Zorrilla, Béranger, Lamartine, Schiller, Heine o Leopardi: ningún parnasiano, por tanto, aparece en el capítulo de sus referentes, y nada que se parezca a la ortodoxia parnasiana asoma

española y americana”. Cf. Palenque, Marta. *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español: la Ilustración española y americana (1869-1905)*, pág. 47.

⁶⁴² Cf. *Op. cit.* pág. 88.

tampoco en este segundo poemario, por más que algunas piezas invoquen transposiciones artísticas -“Fortuny”, “Acuarela”, “Las Bellas Artes”-. En este sentido, su concepto del Arte, la asonancia desaliñada de su materialización y su retórica castiza todo se lo debe a la escuela de Núñez de Arce. Pese a ello, no faltan tampoco en *Cromos y acuarelas* poemas amatorios como “Mayo” o “Flores secas” imitados del Armand Silvestre de “Vers pour être chantés”, ni narraciones en verso de tendencia realista, tono melodramático y cierta intención moralizante a lo Coppée -“El mayor crimen”, “El niño pobre” o “La vi dos veces”-.

Ascendencia coppéean a más explícita presientaba la siguiente obra de Manuel Reina, pues se trató de la traducción de “El dedal de plata” – *Contes en prose*-, publicada el 19 de mayo de 1882 en *La Iberia* bajo la forma de monólogo en verso, y “estrenado por la señorita Calderón en el Teatro Español la noche del 25 de mayo de 1883”⁶⁴³. A partir de aquí, Reina no volverá a publicar ningún otro poemario hasta pasada más de una década, focalizando desde entonces sus esfuerzos en la revista que en Madrid funda, dirige y edita, *La Diana* (1882-1884).

Hito imprescindible en la recepción de las tendencias poéticas finiseculares en nuestro país, *La Diana. Revista quincenal de política, literatura y artes* abrió sus puertas a los escritores y periodistas consagrados como Pérez Galdós, Manuel del Palacio, Campoamor, Valera Clarín, o Emilio Ferrari, por lo que la poesía española que puede leerse allí, a excepción de algún poema puntual de Salvador Rueda o del propio Reina, pertenece en puridad a las estéticas del posromanticismo y el realismo. En cuanto a lírica extranjera, prevalecen en sus páginas las traducciones de los grandes románticos europeos -Hugo, Goethe, Byron, Schiller, Lamartine, Dumas, Musset o Heine-, si bien contó con versiones de algunos autores más cercanos a los gustos modernistas como E. A. Poe o el decadente Maurice Rollinat, autor de *Les Névroses*, traducido al alimón por el cubano Aniceto Valdivia, “Conde Kostia” y el propio Reina bajo los pseudónimos “Anier y Diawlia”.

Más si por algo ha de ser tenida en cuenta *La Diana* en el conjunto de nuestro trabajo

⁶⁴³ Aunque el argumento sigue a pies juntillas el original de *Contes en prose*, el poeta andaluz nos avisaba en el libreto de que “la idea, solamente la idea de este monólogo –que bien pudiera encerrarse en veinte versos- está tomada de un artículo de Francisco Copée (sic)”. Aunque la prosa de Coppée deviene en una extensa tirada de octosílabos consonánticos en el monólogo de Reina, muy poco más cambia de uno a otro. Todavía diez años después, el 19 de diciembre de 1892, se publicaría otra traducción de *El dedal de plata* en *El Heraldo de Madrid*, lo cual vuelve a orientarnos sobre quién era el poeta francés más leído en la España finisecular.

ello radica en las tempranas traducciones de Baudelaire que allí vieron la luz, las más antiguas del mundo hispánico si exceptuamos aquella versión de “Don Juan en los infiernos” publicada en la *Revista contemporánea* de Madrid (1876): la novela *La Fanfarlo*, en versión de Aniceto Valdivia⁶⁴⁴, seis poemas en prosa del *Spleen de Paris* y los versos de “Una miseria”, adaptación de “La Carrogne”, a cargo de Eduardo Bustillo⁶⁴⁵, a las que debe sumarse también la que firmara Aniceto Valdivia del drama de Gautier *Una lágrima del diablo (Misterio)*. Movido probablemente por la amistad del Conde Kostia y por las lecturas francesas que a su lado va descubriendo, Manuel Reina publica en *La Diana* poemas de aire decadente como “La musa verde” o sonetos del perfil de “La musa de Théophile Gautier”, quizá el primer ejemplo de metapoesía parnasiana escrito en nuestra lengua:

En frondoso jardín se alza una diosa
 junto a extenso raudal de azul y plata,
 en cuya tersa linfa se retrata
 su cuerpo, cincelado en mármol rosa.
 Risueños, brindan a la estatua hermosa
 los granados, sus flores de escarlata;
 los arroyos, su dulce serenata;
 fresco palacio la arboleda hojosa.
 Las estrellas la exornan de diamantes;
 el sol, en vivas llamas encendido,
 ofrécele brocados fulgurantes;
 da la escarcha a sus ojos dos luceros,
 y en su pecho glacial labran el nido
 coruscantes y armónicos jilgueros.

También en *La Diana* apareció un poema como “La esta tua”, dedicado a Víctor Hugo, que sin duda guarda estrecha relación con los procedimientos alegóricos de Gautier y Baudelaire y con la concepción altiva e impenable del genio poético o entronizada por el Parnaso, más allá de la declamación romántica, hugonesca, de su conclusión: “¡Así el genio inmortal, dios de la tierra, / siempre blanco de envidias o alabanzas, / impenable,

⁶⁴⁴ Richard Cardwell, en la introducción a su edición de *La vida inquieta* —pág. XXV— declaraba erróneamente que había sido el propio Reina quien “translated *La Fanfarlo*”.

⁶⁴⁵ Grave error, por su parte, el que comete Glyn Hambrook en su tesis doctoral *The influence of Charles Baudelaire in spanish modernismo*, pues tratando de las traducciones de Baudelaire en el contexto de *La Diana* afirma que “Una miseria” “corresponds to nothing that Baudelaire wrote”. *Op. cit.* pág. 398.

sereno y arrogante, / sobre las m uchedumbres se levanta!”. De esta m isma época data igualmente “A un poeta” (188 4), pieza en la que confluyen sentim entalismo postromántico y sensualidad y torreburneísmo parnas ianos, y en la cual Reina homenaja a varios de sus poetas predilect os: Garcilaso, Milton, Lord Byron, Leopardi, Heine, Alfred de Musset, Espronceda y un tal Baudelaire “con su tétrica mirada”.

Tras la experiencia de *La Diana*, Manuel Reina desaparece del mundo de las letras hasta 1894. Ha pasado una década, y m ucho ha cambiado la poesía en el m undo hispánico –entiéndase Hispanoamérica-. Darío ha estado en París, el modernismo enfila h acia su pleno apogeo decaden te y sim bolista y Re ina, entre tan to, da a la estam pa *La vida inquieta*, su poem ario más célebre, aunque en el contexto del modernismo no resultara ya tan innovador, ni mucho menos, como *La Diana* diez años atrás.

Desde el propio título, el lib ro trasluce la influencia de un novelista y lírico francés situado en la órbita del Parn aso, Paul Bourget, cuyo poem ario *La vie inquiète* se había publicado ocho años antes (1876). Pariente cercano del Coppée de *Intimités* y del Sully-Prudhomme de *Les Vaines tendresses*, abundan allí, com o en la obra de Reina, las composiciones a m edia voz de tono reflex ivo y honda sensibilidad, si bien no faltan ejemplares de parnasianism o ortodoxo ni homenajes a casi todos los poetas de la Escuela, desde los citados Coppée y Sully-Prudhomme hasta Leconte de Lisle o Heredia. Los paralelismos entre esta obra y *La vida inquieta* de Reina son num erosos, sobre todo en la elección de ciertos temas, por más que su tratamiento difiera a veces en una y otra. Verbigracia, “El campanerio de la aldea” y “La Chape lle” evocan la m isma iglesia de la infancia, aunque la voz del español entone m ás lírica que discursiva; mientras que la confesionalidad y la elegía amatoria de piezas com o “A mi-voix”, “A une femme”, “Pardon”, “Soir d’été”, “Confidence” u “Autre souvenir” tienen su reflejo en “La perla”, “Leyendo a Byron”, “A...”, “En la floresta” o “En mayo”.

Otro punto en com ún estriba en la predilecc ión por ciertos tópicos clásicos com o el “beatus ille” y particu larmente el “menosprecio de corte y alabanza de aldea”: “Auro re parisienne” o “Aurore sur Paris”, se corresponden, en este sentido, con “Desde la corte”, “Desde el cam po” y “La fiesta del Corpus”. Si Bourget, por su parte, incorpora una elegía en su obra, “A la m émoire d’Adrien Juvigny, m ort a vingt-quatre ans”, Reina presenta otra, “A Antonio Aguilar y Cano, co n motivo de la m uerte de su hijo”. En ambos libros, por otra parte, hallamos varias piezas metapoéticas y reflexiones sobre el arte: “Mich el-Ange” o “L’Art” en Bour get, “A Horacio”, “La poesía” o “A

Shakespeare” en Reina. Y para concluir este cotejo, sólo señalar que en ambos libros pueden leerse altisonantes homenajes a la figura de Lord Byron: “Byronisme” en *La vie inquiète*, “Byron en Venecia”, “Byron en la bacanal” o “El carnaval de Venecia” en *La vida inquieta*.

Más allá de la manifiesta huella de Bourget y su parnasianismo o *à mi-voix*, en *La vida inquieta* encontramos cierta polifonía lírica que engloba elocuentes peroratas románticas -“Hamlet”, “A Núñez de Arce en su coronación”, “La reina de la orgía”, “A Víctor Balaguer”, “¡Dadme Chipre!”-, colorismos andaluces y zorrillescos -“La diosa de la Alhambra”, “El pueblo poeta”, “La canción de mi pueblo”, “Andalucía”- o una versión de “D. Juan en los infiernos (pensamiento de Baudelaire)”, más parnasiana –y mediocre- que el original de *Les Fleurs du mal*, “Don Juan aux enfers”⁶⁴⁶.

Otra cuestión importante a dilucidar en esta obra responde a uno de sus motivos predilectos, el venecianismo, aquella evocación de la bohemia galante y romántica encarnada en la figura de Lord Byron y que Reina desarrolla en tres composiciones: “Byron en la bacanal”, “El carnaval de Venecia”, “Byron en Venecia”. Desde nuestro punto de vista Manuel Reina, una vez más, guarda mayor fidelidad al romanticismo que al Parnaso, a Alfred de Musset que a Gautier, a los *Contes d’Espagne et d’Italie* que a los *Émaux et camées*⁶⁴⁷.

⁶⁴⁶ Basándose exclusivamente en *La vida inquieta* y en poemas como este “pensamiento de Baudelaire”, algunos autores como G. Hambrook quieren ver en Reina el gran introductor de *Las flores del mal* en el contexto hispánico y el primero -de los pocos- en quedar bajo su influjo: “The history of Baudelaire’s influence in spanish modernismo begins with the work of Manuel Reina (...) Like Rubén Darío, Reina not only contributed to the diffusion of Baudelaire’s work in Spain, but also underwent the Frenchman’s influence. Indeed, he is one of the few spanish poets in whose work it is possible to find counter unequivocal proof of a debt to the author of *Les Fleurs du mal*”. *The influence of Charles Baudelaire in spanish modernismo*, pág. 396. ¿Las razones? Una supuesta prefiguración del poeta maldito y del Dandy, cierto gusto decadente por lo artificial y la paráfrasis del “D. Juan en los infiernos”. Sin embargo, y a excepción del parnasiano Don Juan, nosotros no hallamos realmente ninguna otra huella de Baudelaire en *La vida inquieta*. Hambrook señala decenas de presuntos “echoes” baudelerianos, por ejemplo, una estrofa como la siguiente: “Que ¿por qué los deleites y venturas / no canto yo, como en la edad pasada? / Porque el negro pesar con mano fiera / hundió en mi pecho su punzante daga”, que en nuestra opinión más apunta a algunos de los soliloquios con los que Núñez de Arce cierra sus *Gritos del combate* que a “the anatomy of the poet’s malaise” o “the poet’s febrile and hallucinatory visions”. Un sector importante de la crítica no ha dudado en restarle toda importancia a la supuesta influencia de Baudelaire en la obra de Reina. Max Henríquez Ureña, por ejemplo, afirma que Reina “parafraseó el “Don Juan en los infiernos” de Baudelaire, pero en vano buscaríamos en él la huella de Baudelaire o de Poe”. *Breve historia del Modernismo*, pág. 36.

⁶⁴⁷ En 1829 Musset publicó con un éxito rotundo los *Contes d’Espagne et d’Italie*, obra de un romanticismo pintoresco que incluía poemas como “Venise”. Más allá de sus conocidas aventuras por la ciudad de los canales junto a George Sand, también había escrito una obra de teatro, *La noche veneciana*, de inspiración similar. De estas obras tomó Reina su imaginaria romántica, del Byron importado en Francia por Musset, a quien se comparó estilísticamente con el poeta de *Childe Harold’s Pilgrimage* y se acusó de imitarle burdamente. Poco o nada tiene que ver el venecianismo de Reina, de estridencias

En definitiva, y pese a muchas de sus deudas con el romanticismo y el realismo, *La vida inquieta*, obra maestra del modernismo, representaba en el panorama poético de la España de 1894 lo más cercano al modernismo y lo más moderno que podía encontrarse en nuestras librerías, junto a algún que otro trabajo de Salvador Rueda. Recuérdese un poema como “La legión sagrada”, vaticinio de la nueva estética que pronto habría de enseñorearse de la poesía hispánica en su conjunto: “Espléndida legión de paladines / cruza por la ancha vía; / resuenan en los aires sus clarines / con mágica armonía. // Alados son sus ágiles corceles / con crines desatadas; / bajo lluvia de flores y laureles / relumbran las espadas. // Al lado va el ejército brillante / con noble gentileza, / luciendo esta divisa fulgurante: / “Ideal y belleza”.

A un largo período de silencio se sucede otro de febril escritura, y sólo un año después de *La vida inquieta* sale de las prensas *La canción de las estrellas* (1895), un extensa pieza narrativa en la estela de aquellos “poemas vulgares” de Núñez de Arce, Velarde o Ferrari. Se trata de un melodrama realista sobre amores desgraciados en el cual, y tras el obligatorio desdile de paisajes a vivos colores y pedrerías, de los bandolines, de las orgías románticas y de la mujer hermosa de “contorno puro de ánfora griega”, todo conduce a una moraleja chabacana.

A *La canción de las estrellas* sucede otra serie de composiciones narrativas, los *Poemas paganos* (1896), de parnasiano rótulo y desigual naturaleza. Sobre el primero de ellos, “La ceguedad de las turbas”, nos confiesa el propio Reina que “está inspirado en un cuento, en prosa, de Villiers de L’Isle-Adam”. La pieza narra, bajo el signo formal y tonal de la Escuela, un episodio de la célebre batalla de las Termópilas durante las Guerras Médicas –480 a. C.-, y constituye sin duda alguna lo más parnasiano de cuanto nunca escribiese Manuel Reina:

Pronto iban a surgir en la alta cumbre
del ejército persa las espadas;
las flechas de los caspios; las doradas
cimeras de la asiria muchedumbre;
los árabes, con blancos alquiceles;
los etíopes, de facciones duras,

románticas -“y la lira de Byron dando al viento / satánicas y lúgubres canciones!”- con el de Gautier, por más que éste publicase una “Imitation de Byron” en *Albertus* (1832). Los versos venecianos de *Émaux et camées*, “Variations sur le carnaval de Venise”, son un canto a la frivolidad y a la alegría funambulesca orlado de mármoles, góndolas, música, máscaras y personajes de la *Commedia dell’arte*.

ceñido el cuerpo con hirsutas pieles;
las indicas nevadas vestiduras;
los escitas con ojos de chacales;
los infantes soldados
de Susa y de Persépolis, armados
de broqueles de mimbres y puñales...

La segunda pieza del libro, “El poema de las lágrimas”, nos pinta un lienzo de amores y desamores con pinceles becquerianos, mientras que la tercera y última, “El crimen de Héctor”, engarza con los poemas históricos del Víctor Hugo de *La Légende des siècles*, cuyas intenciones pedagógicas y moralizantes asoman quizás en demasía. Ambientado en la Roma decadente de Nerón, “El crimen de Héctor” refleja en su máxima expresión la poquísima imaginación de Manuel Reina y su desinterés por el culturalismo, justo cuando ya es imposible leer al poeta cordobés sin esa sensación del *déjà vu*: he aquí las paupérrimas descripciones de la naturaleza, todas similares, basadas siempre en los mismos adjetivos y los mismos símiles; y he aquí las bacanales y cuerpos alabastrinos y bandolines y pebeteros y copas de artísticas labores, todo ello sólo para recalcar el contraste moral entre el vicio y la virtud. Lo que en el Parnaso sería perfección y severidad artística y erudición histórica y filológica, en la pluma de Reina deviene en pobre cuentecillo didáctico.

Rayo de sol (1897) repite el modelo de extenso poema narrativo dividido en cantos, y desarrolla una historia de amor con su velada moraleja transversal -¿les suena a?-. La pobreza de la ambientación alcanza esta vez lo risible, pues se nos sitúa la acción en un palacio real de Suecia que más parece cortijo a orillas del Guadalquivir. El libro contiene además algunas “Poesías bélicas” de tono patriótico y quintanESCO, una canción anacreóntica, “A las viñas”, y una serie de “Sonetos” metapoéticos de fisonomía parnasiana: “El genio y la musa”, “El panal de miel”, “Al arte”, “La primavera o “Lección de poética”. Entre ellos, Reina coloca un “Pensamiento de Armand Silvestre”, a quien tanto admiraba y cuya huella resplandece en toda esta serie de sonetos.

Siguiendo esta última línea, la trayectoria de Manuel Reina concluye con dos obras centradas en el discurso metapoético y en las que el andaluz celebra a los grandes autores de la literatura universal y a sus poetas predilectos: ninguno de ellos parnasiano. *El jardín de los poetas* (1899) homenajea a Homero, Anacreonte, Catulo, Virgilio, a la

España medieval y áurea –Manrique, Calderón, Lope de Vega, Góngora o Garcilaso-, a Shakespearare, al clasicismo de A. Chénier y a todo el romanticismo europeo, cuyos bardos, para Reina, son los que cierran el canon lírico: Leopardi, Goethe, Shelley, Musset, Espronceda o Hugo⁶⁴⁸.

Ya póstumamente se publicaría en 1906 *Robles de la selva sagrada*, una continuación del anterior poemario donde Reina canta a sus “Héroes literarios” -El Cid, Don Quijote, Sancho, Ofelia, El rey Lear, Don Juan, Fausto y Margarita...- y a sus “Genios y musas”: Larra, Heine, Zorrilla, Bécquer, Núñez de Arce, Gautier, de quien se transcribe el viejo soneto “La musa de Teófilo Gautier”, y finalmente Baudelaire. Leamos por último el soneto “Al autor de *Flores del mal*”, en cuyos versos no puede librarse el cordobés, ni siquiera a esas alturas, de todo el fárrago retórico del pos romanticismo y del realismo español y de una imagen algo distorsionada de su admirado poeta parisino:

Baudelaire: ¿en qué triste primavera
tus ojos de acerados esplendores,
hallaron las del Mal lívidas flores
con espinas cual garras de pantera?
Los astros huyen de la azul esfera,
testigos de los lúbricos amores,
que saturan de aromas punzadores
tu insigne libro, en que Satán impera.

⁶⁴⁸ El crítico “Zeda” publicó una reseña del libro en *La Época* -24 de abril de 1899- donde señalaba la filiación de Reina con el Arte por el arte: “Hoy, tanto en política, como en amor, como en todo, domina la prosa, (...) Hay, sin embargo, excepciones, almas grandes que aman el arte por el arte y que cantan sus penas o sus alegrías. Al número de estos poetas desinteresados pertenece Manuel Reina”. Por su parte, Rubén Darío, en una de sus crónicas de *España contemporánea*, “Los poetas” -24 de agosto de 1899- analiza la obra con cierta distancia y un aire de superioridad, y a los elogios aduna una crítica velada a la reiteración y poca originalidad de la poesía del cordobés: “Manuel Reina ha logrado recientemente un triunfo con su *Jardín de los poetas*. Lírico de penacho, en color un Fortuny. Ha llamado la atención desde ha largo tiempo, por su apartamiento del universal endecasílabo académico hasta hace poco reinante en estas regiones. Su adjetivación variada, su bizarría de rimador, su imaginativa de hábiles decoraciones, su pompa extraña entre los uniformes tradicionales, le dieron un puesto aparte, alto puesto merecido. (...) Reina va de jubón y gorguera de encajes, lleno de su bien amada pedrería. No hay versos suyos sin su inevitable gema. En el *Jardín de los poetas* se ven sus preferencias mentales, un tanto de choque, por la variedad de las figuras...”. A propósito de *El jardín de los poetas*, J. M. de Cossío afirmaba que se trató del único poemario de Reina afín al Parnaso, aunque dudase de si el poeta conocía realmente a los parnasianos franceses: “La impasibilidad lírica del poeta no admite más expresión que la presumible por la elección que puede señalar sus preferencias. Por ello, en estos versos es en los que creo que hace poesía parnasiana, sin que para ello precisara una lectura detenida o un intento de imitación de Leconte de Lisle o de Heredia, si bien me inclino a creer que los conocía, aunque no sé con qué profundidad. El verso es también marmóreo, como se dijo de aquellos poetas, pero la falta de heroica sobriedad de aquellos modelos – si lo fueron- sustituida aquí por una rotundidad muchas veces prestada por el relleno de adjetivos o epítetos innecesarios y a veces vivos”. *Cincuenta años de poesía española*, tomo II, pág. 1299.

Lóbrego soñador tu fantasía,
 es del arte en las lides recia espada,
 no por arrasadora, menos fría.
 ¡Siempre á la Juventud luce abrazada
 tu siniestra y fosfórica poesía,
 como a arbusto gentil sierpe enroscada!⁶⁴⁹

Lllamarle “Parnasiano im pecable” por “La mu sa de Teó filo Gautier” o la serie de “Sonetos” de *Rayo de sol* parece, cuanto m enos, exagerado; tan to como enjuiciarlo “nuestro Leconte de Lisle” por “La ceguedad de las turbas”. Sin embargo, y a la luz de su obra completa, nadie podrá negar el im portantísimo papel que en la recepción del *Parnasse* en la literatura hispánica jugó Manuel Reina, no ya por sus im itaciones y paráfrasis de Gautier, Baudelaire, Coppée, Silvestre o Bourget, sino por el sistema literario en el que se dio a ello y los nuevos valores que su poesía, a pesar del mismo, supieron infundir a las juvent udes de todas las españas en su camino hacia la modernidad.

3.3.11 Salvador Rueda, el Parnaso y Rubén Darío. Encuentros y desencuentros

De todos los estudios que se dedican a la influencia de la poesía francesa en la poesía española finisecular no surge á nunca figura más controvertida, enrevesada y huidiza que la del malagueño Salvador Rueda (1857- 1933). Cuestión ardua y capital ésta, pues de la hipotética influencia francesa en la poesía de Rueda ha dependido muchas veces su inclusión o exclusión del canon del modernismo hispánico y, por lo tanto, la supuesta anticipación del modernismo español al hispanoamericano y viceversa.

Que el decadentismo y el simbolismo franceses no dejaron huella honda en su poesía parece cosa irrefutable. Con el parnasianismo, sin embargo, no sucede lo mismo. El propio Rueda jugó al despiste en este sentido, y al tiempo que elogiaba y citaba a los

⁶⁴⁹ Acertadamente ha señalado José María de Cossío hasta qué punto era un Baudelaire poco real el que cantaba Reina, dado el ambiente poético que prevalecía en España y el Baudelaire traducido del que se servía el poeta: “Manuel Reina con ocia, aun que ignoro con qué extensión y profundidad, el movimiento poético francés. (...) Pero el mensaje de Baudelaire y el de otros poetas simbolistas, decadentistas o parnasianos no encontraba en nuestra retórica poética molde apropiado para alojarse. La lectura de las traducciones que de tales poetas hacía por esta época Teodoro Llorente, pese a su perfecta fidelidad literal, nada tenían que ver con el carácter y estilo del autor traducido. Para las formas poéticas lo mismo contaban para Llorente, Víctor Hugo que Verlaine”. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, tomo II, pp. 1295-1296.

poetas del Parnaso, juraba y perjuraba que no sabía francés, y que su poesía era de un españolismo puro, sin mácula extranjera. ¿Hasta qué punto debemos creer que el autor de unos *Camafeos*, de un “Friso del Partenón”, de muchos poemas de innegable y ortodoxo parnasianismo desconocía los procedimientos líricos de la Escuela? Como sabemos, sobre la poesía parnasiana se escribía bastante por aquellos años, y se traducían a sus autores tanto en España como en Hispanoamérica. Rueda trató también a grandes escritores como Valera, Núñez de Arce, Emilio Ferrari o el propio Rubén Darío que bien pudieron, cuanto menos, explicarle y guiarle en qué era *aquello*. Afirmar por tanto que Salvador Rueda desconocía la poesía parnasiana, y que no pudiera asimilarla y adaptarla a su concepción de la lírica está fuera de lugar.

Nunca debemos obliterar sus polémicas con Rubén Darío y el magisterio casticista que sobre el malagueño ejercieron los Clarín o Valera, hechos que, por una y otra causa, le harían renegar de toda influencia francesa en momentos puntuales. En este sentido, Salvador Rueda fue un poeta de idas y vueltas, de valentías y arrepentimientos, que parecía partir de Zorrilla y de Núñez de Arce para llegar a Leconte de Lisle y más tarde parecerse... a Cam poamor. La cronología de sus obras, al menos hasta 1900, no se corresponde con una evolución lógica en su estética, teniendo en cuenta la diacronía de la poesía española del Fin de Siglo. Rueda no avanza con paso firme y seguro, como lo hiciera, por ejemplo, Rubén Darío, del romanticismo y el realismo al premodernismo y al modernismo pleno, más bien iría dando saltos cuyo impulso a veces proviene de una consciente huida hacia atrás, y si en un momento asombra cabalmente como el primer modernista, varios poemarios más tarde podría aparecerse más realista que ninguno.

Sobre la recepción del Parnaso francés en la poesía de Salvador Rueda y sus posibles materializaciones en una obra tan fecunda y variada como la suya, la crítica ha mantenido posturas heterogéneas, muchas veces enfrentadas. Hay quienes defienden la influencia del Parnaso francés en Rueda, hay quienes la niegan rotundamente, y muchos omiten directamente cualquier referencia al asunto⁶⁵⁰. Algunos, como la profesora Ana Suárez, han anudado, equivocadamente, el supuesto casticismo de Rueda con la negación de cualquier parnasianismo posible: “si en Reina primó lo parnasiano, en Rueda (...) se erigió lo español como vertiente principal”⁶⁵¹. Pero el parnasianismo que

⁶⁵⁰ Para una panorámica general sobre la valoración de Salvador Rueda en la crítica hispánica, resulta de obligada consulta el artículo de Guillermo Carnero “Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo”, *Anales de literatura española*, N° 4, 1985, págs. 67-96.

⁶⁵¹ *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, pág. 219

a veces practicó Rueda, le llegase de donde le llegase, no dejaba de ser puro, ortodoxo, más leconteano y heradiano que el de Reina y más fecundo y dilatado en el tiempo. Con esto no queremos decir que Rueda fuese un poeta parnasiano, en absoluto. Pero los enyastos parnasianos presentes en su obra apenas tienen parangón en ningún poeta hispánico de su tiempo, tanto por su fidelidad a los cánones de la Escuela como por su innegable buen hacer.

La vocación lírica de Salvador Rueda comienza a desarrollarse en su Málaga natal con la publicación, en 1880, de unos *Renglones cortos*. (*Ensayos literarios*). Su formación cultural era exigua por aquel entonces -básicamente había recibido lecciones de latín y de gramática en su aldea natal de manos de un párroco de la zona-, y en esta su primera obra se limitaba a imitar a los grandes poetas de su tiempo que mejor casaban con su innato talento para el verso, José Zorrilla, Núñez de Arce y en menor proporción Bécquer. Sin embargo, ya en estos *Renglones cortos* Rueda se aleja muchas veces del becquerianismo y del campoamorismo imperantes para abrazar una poesía de corte descriptivo, con cierta predilección por formas fijas como el soneto -“La noche” es un buen ejemplo de ello-, cuando no se inclina por los temas propios del romanticismo pintoresco -“El sultán. Oriental”-. Como en Zorrilla, como en los dos primeros libros de Manuel Reina, aquí presenciamos esa querencia esteticista por el verso esmerado, recamando de joyas y metales, si bien resuenan todavía con dureza los yunques y martillos del endecasílabo de Núñez de Arce, poeta cuya sombra será muy alargada durante toda su trayectoria.

En 1882 Salvador se traslada a Madrid bajo la protección del vallisoletano, quien pone a disposición del malagueño su gran biblioteca y le orienta en sus lecturas. Quizás comiencen entonces a darse los primeros contactos de Rueda con el Parnaso, pues recordemos que en aquella biblioteca de Núñez de Arce se hallarían los volúmenes de Coppée y de Leconte de Lisle que el gran poeta realista imitó en ocasiones. Por más que Rueda no supiera francés, no es de extrañar que en casa de Núñez de Arce, o en la tertulia de Juan Valera, que pronto comienza a frecuentar, el joven poeta pusiera oído atento a cuanto allí se discutiera de poesía moderna. Aunque fuese de oídas, de segunda o de tercera mano, los poetas del Parnaso y los dogmas de la escuela no habrían de ser algo completamente desconocido para él.

En 1883 da a la imprenta nada menos que tres nuevos poemarios: *Noventa estrofas*, con prólogo del propio Núñez de Arce, al que dedica el libro y sigue imitando; *Don Ramiro*,

también en la estela de los “poemas simbólicos” del maestro –en concreto de *El vértigo* (1879)-; y *Cuadros de Andalucía*, primera aproximación a la vertiente poética que le daría mayor celebridad: el colorismo andaluz, fundamentado en el desarrollo narrativo o plástico de escenas y motivos de su tierra, sus perficiales mas pintados con brillante paleta de maestro costumbrista, como sacados del *Voyage en Espagne* de Gautier, obra muy célebre en la época. Ignoramos si Rueda hubo leído a un Gautier traducido por aquellos años, algo que no sería improbable. Su temperamento lírico guarda en este sentido innegables analogías con el del poeta francés, a quien Menéndez Pelayo ya tildara, como vimos, de “colorista algo descarriado por malos hábitos de taller”. Así, no es de extrañar que tras las huellas de Zorrilla y con el oído en la copla popular del sur, acabase encontrando en Gautier a un poeta de su hechura.

Rueda se va dando a conocer en la Corte como el gran poeta del costumbrismo y del colorismo andaluz a base de libros y más libros escritos en esta línea: *Poema nacional. Costumbres populares* (1885), *El patio andaluz. Cuadros de costumbres* (1886), *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces* y *Bajo la parra* (ambos de 1887). En este último hallamos por fin la primera alusión al colorista Gautier en la obra de Salvador: “La luz había formado en el horizonte el más brillante cuadro que pudo soñar imaginación alguna. Teófilo Gautier hubiera encontrado en aquel mosaico de colores asunto adecuado a su pluma...”.

El joven Rueda de 1887 fue por tanto el primero en llamar la atención, aunque en prosa, sobre una de las posibles fuentes de su colorismo andaluz: Théophile Gautier. La poesía y la prosa del colorismo reposan sobre una concepción plástica de la literatura: como para Gautier, para Salvador Rueda y también para Manuel Reina “el mundo exterior existe”, de ahí los innegables paralelismos entre el andalucismo de pincel y acuarela, el romanticismo pintoresco y el parnasianismo gauteriano. Bien sabemos que en la revista de Manuel Reina *La Diana* (1883-84), donde Rueda colaboró con algunos poemas, se tradujo a Gautier y cómo el propio Reina publicó allí su reflexión en verso - “La musa de Teófilo Gautier”- sobre la *maniera* del francés. Por otra parte, en el mismo volumen de *Bajo la parra* se anuncian, entre las obras publicadas en aquella “Biblioteca selecta”, dos obras traducidas del autor francés, *Espirita* e *Historia de una momia*. Recabando todos estos datos, cuesta mucho negar que Salvador Rueda, a la altura de 1887, estuviese al tanto del estilo colorista de Gautier, aunque fuese traducido. Y más sabiendo cómo veía Rueda a su homólogo francés: “Zorrilla fue músico, Leconte de

Lisle es escultor, Gautier fue *colorista*... y todos grandes artistas”⁶⁵².

Si para Rueda Gautier fue un “colorista” como él mismo, si además lo cita en su obra como modelo de literatura plástica, ¿a qué seguir obviando tal influjo? La crítica moderna, sin embargo, ha señalado constantemente a Zorrilla y su poesía de grandes desarrollos sensoriales como la única fuente del colorismo andaluz⁶⁵³. Jorge Urrutia incluso ha llamado al José Zorrilla de su segunda época “el gran parnasiano español”, por su tendencia a orlar sus versos de piedras preciosas y objetos suntuosos y por su “preocupación por el ensayo de todo tipo de versos y por la rima, equivalente a la de Théodore de Banville y absolutamente coetánea”⁶⁵⁴. Evidentemente, la poesía de Zorrilla, hasta que comenzaron a escribir Reina y Rueda, fue de todo el XIX español lo más conciliable con la poética del Parnaso, pero debemos tener siempre presente que la suntuosidad, plasticidad, sensorialidad, el virtuosismo formal e incluso los temas del exotismo orientalista los bebió Zorrilla del Víctor Hugo de *Les orientales*, y que en este sentido el poeta vallisoletano no hace más que continuar un romanticismo pintoresco que difiere bastante de la poesía parnasiana de Gautier, Leconte de Lisle o Banville. Ciertamente que los maestros del Parnaso, como Zorrilla, quedaron deslumbrados en primera instancia por el Hugo de 1829, para luego superarlo mediante una serie de directrices poéticas ausentes de la obra del español. Sin ser un parnasiano ni un premodernista, el autor de las *Leyendas*, por tanto, jugó en el premodernismo un papel análogo al de Hugo y *Les Orientales* en la conformación de la poesía parnasiana.

⁶⁵² Carta de Salvador Rueda dirigida a Manuel Altolaguirre, publicada en *La Unión mercantil* de Málaga, nº 2679, 6 de septiembre de 1893. Recogida por Amparo Quiles Faz en *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*. Ya en otra misiva dirigida a Emilio Bobadilla, “Fray Candil”, publicada en *Madrid cómico* el 12 de julio de 1890, Rueda había hecho referencia al escritor francés en estos términos: “Cada uno realiza la belleza según su sistema y su temperamento: lo esencial, y en eso se conoce al artista, es producir la sensación estética. Usted quiere que todo sea documento humano y tenebroso; es decir, ver el campo inmenso de la literatura por un canuto de caña. Por todas partes se va a Roma, y Gautier no sólo llegó a Roma, sino a verle las pantuflas al Papa”.

⁶⁵³ Para Edwin K. Mapes, por ejemplo, Rueda no tiene ninguna influencia de la literatura francesa, aunque su importancia en la creación de la escuela colorista fue semejante a la de Gautier en el romanticismo pintoresco. Una analogía sin conexión aparente: “On a discuté quelque peu la question de l’influence française sur Rueda, puisque comme chef de l’école coloriste en Espagne il occupe la même place que Gautier en France. Il est pourtant douteux qu’il eût subi l’influence directe de celui-ci ou de la littérature française en général, car son éducation était très limitée et il ne lisait d’autre langue que l’espagnol”. *L’influence française dans l’oeuvre de Rubén Darío*, pp. 7-8. Su exaltación de la belleza plástica del mundo tampoco a breva, para Donald F. Fogelquist, en ninguna fuente parnasiana, concluyendo que se trataba simplemente de una semejanza “espontánea”: “Si hay un carácter parnasiano en este juego de luces y colores en la poesía de Rueda, es más espontáneo que el que haya en Darío o los otros modernistas; no nació de la lectura de los poetas parnasianos de Francia, si no de su propia observación y experiencia en su soleada Andalucía rural”. *Españoles de América y americanos de España*, pp. 109-110.

⁶⁵⁴ “Los límites de la poética dariana”, en *Las luces del crepúsculo*, pág. 69

1888 fue un año importante para el modernismo hispánico, por la publicación de *Azul...* de Darío y de la *Sinfonía del año* de Salvador Rueda. Se trata éste del primer poemario del malagueño donde se anuncian verdaderas maneras novedosas, fundamentalmente por las imágenes y metáforas osadas y por cierta disposición métrica y expresiva inédita hasta entonces en su obra y con la cual venía a prefigurar varias de las características primordiales que el modernismo habrá de explotar hasta niveles nunca antes sospechados.

Dividido en cuatro partes correspondientes a las estaciones del año, su estructura recuerda en seguida la de “El año lírico” de *Azul...*: empero, algunos críticos como Cristóbal Cuevas han negado rotundamente que Rueda conociese por esas fechas el libro de Darío⁶⁵⁵. Además, según nos advierte el poeta en la dedicatoria a su amigo Pérez Nieva, el proceso escritural del poemario se llevó a cabo en casa de éste en diciembre de 1887, por lo tanto, antes de que se publicase *Azul...*; y tan poco es probable que Darío tuviese conocimiento de *Sinfonía del año* durante sus días chilenos. Sea como fuere, y por lo que respecta exclusivamente a la factura de los versos, la obra de Rueda presentaba mayores novedades que la de Darío, tanto por las combinaciones métricas como por su imaginación, según podemos constatar en estrofas como las que integran “Primavera”: “El pez en el estanque, / deshecho el duro hiel o / desliza bajo el agua / su góndola de fuego. // (...) El cisne limpia su pluma, / Echa a las ondas su nao, / Y se desliza solemne / Por la Venecia del lago...”.

Comienza entonces lo que para muchos constituye la verdadera etapa modernista de Salvador Rueda. Los sectores más sagaces de la crítica española aplauden la renovación que el libro supone en su contexto, y en *La Ilustración Ibérica*, por ejemplo, Carlos Mendoza llega a decir que “si el autor en vez de ser español fuese francés, le colocarían a la altura de los Banville, Rollinat y demás cinceladores de primera fuerza. En medio del cantarrío y papagayismo poético que nos abruma y ensordece, la nota de Rueda destaca nueva, riquísima, semejante a la de un agreste ruiseñor con plumaje de ave del paraíso”⁶⁵⁶. Pese a todo, o quizá por ello, *Sinfonía del año* le provocó a Rueda las primeras críticas negativas del imponente y ubicuo Clarín: “hay dos precipicios: la poesía predominantemente descriptiva es signo de literatura docente; la poesía de

⁶⁵⁵ Cf. “Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas”. *Príncipe de Viana*, Anejo, nº. 18, 2000 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Francisco Ynduráin), pp. 113-126.

⁶⁵⁶ “Bibliografía”, *La Ilustración Ibérica*, Año VI, nº 271, 10 de marzo de 1888.

muchas imágenes, montadas unas sobre otras, de imágenes algo violentas, va al gongorismo”⁶⁵⁷.

Conociendo el poder del crítico y el respeto que para con él siempre tuviera Rueda, es indudable que estas palabras harían mella en sus ya de por sí inestables criterios literarios. Como acertadamente señalara Crisóbal Cuevas, Clarín resultó ser, en este sentido, “el gran desorientador de Rueda”⁶⁵⁸, y más sabiendo como sabemos de las contradicciones que plagaban la opinión de Las turiano sobre la poesía francesa de su tiempo. Algún efecto tendrían estas recomendaciones, sin duda, cuando en 1889 Rueda publica una serie de libros sometidos a un amedrentado retroceso respecto a las innovaciones de *Sinfonía del año*. A parte de *El gusano de luz. Novela andaluza* -su primera incursión en este género, y en cuyo “Estudio” introductorio Juan Valera advierte de la “preocupación naturalista que extravía al autor”-, ese año da a la imprenta el folleto *La corrida de toros*, descripción en romance de la fiesta nacional que ya había aparecido en *Poema nacional. Costumbres populares* (1885), y *Estrellas errantes*, obra compuesta de coplas de aire popular, sonetos filosófico-morales recogidos de poemarios anteriores y una oda de tono académico y tema helenístico, “Lo que no muere”.

Arrinconado de nuevo en esa Andalucía arromanzada y colorista que tantos beneficios le generaba, Rueda huye de polémicas y en 1890 publica *Poema nacional. Aires españoles* y otra novela costumbrista, *La reja*. Mayores cotas alcanzaría con las prosas poéticas de *Granada y Sevilla: bajo-relieves*, cuya estilización obedece a las premisas gauterianas sobre la transposición de las artes. Rueda nos pinta y esculpe en esta brillante obra una serie de lienzos y bajorrelieves de tema costumbrista y técnica depurada, señalándonos de nuevo el modelo directo del *Voyage en Espagne*: “Una columna fija su raya de blancura en el ambiente y acaba floreciéndose en hojas recamadas; otra da en medio del arco de una sala y divide en dos el paisaje; otra se corona de un fino calado cuya descripción hubiera hecho desesperar al mismo Gautier, que no conocía lo indescribable...”. Basta leer pasajes como “Iluminación de la Alhambra”, orlados de “culebras de zafiro”, “deslumbrantes y maravillosos collares”, o “tapices sembrados de sedas chinescas” para percibir el innegable influjo gauteriano del libro⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ “Una carta de Clarín”, *El globo*, 7 de enero de 1888.

⁶⁵⁸ Cf. “Ensayo introductorio a Salvador Rueda. Canciones y poemas”, Madrid, Ceura, 1986, p. XXXVI.

⁶⁵⁹ Toavía en otra prosa, “¡A Sevilla!”, vuelve el malagueño a referirse a Gautier y al *Voyage en Espagne* como su gran modelo estilístico: “islas como ramos de flores caídos en el agua, y todo el

Todavía en 1890 habría de ver la luz un cuarto libro de Salvador, *Himno de la carne*, cuyos sonetos erótico-amatorios, saturados de una sensualidad demasiado explícita para la época, provocaron un verdadero escándalo. De nuevo encontramos en *La Ilustración Ibérica* una reseña positiva de Carlos Mendocina ensalzando a Rueda y comparándolo con algunos autores del Parnaso: *Himno de la carne* es “una de las mejores cosas que se han escrito nunca en la lengua de los Argivos, obligando al castellano a expresar unos conceptos que sólo parecía posible decirse dignamente en griego o en *parnassien*. ¿Qué se me importa a mí el *deshabillé* de la Venus de Médicis ni de ciertas figuras de Rubens? Para eso está el Arte, para ennoblecer lo que toca, y se puede jurar, a fe de Zeus y de Afrodita, que no lo hicieran mejor Gautier ni Catulo (suple Mendès) que lo ha hecho Rueda”⁶⁶⁰. Como contrapartida, otra vez habría de ser censurado por los críticos de postín a quienes tanto admiraba, en este caso Juan Valera, que en “Disonancias y armonías de la moral y de la estética” le acusó de “materialista”, de “ultranaturalista”, y de haberse dejado embaucar por “la vaga lección de muchos libros franceses, de los que están de moda”⁶⁶¹.

Éste era Rueda en 1890, un poeta entre dos aguas, entre el aplauso de los jóvenes y modernos y el rechazo de los mayores, las grandes firmas del realismo: y todo se lo debía al supuesto origen francés de muchas de sus novedades. Al paso que va siendo atacado por la crítica oficial de la España de la Restauración, la juventud modernista hispanoamericana, por este mismo motivo, lo va considerando uno de los suyos. Su nombre aparecerá desde entonces en todas las revistas impulsoras de la nueva estética: *Revista de América*, *La Pluma*, *Cosmópolis* o la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera, donde sería el autor mejor representado, por encima del propio Darío.

En 1891, sin embargo, asistíamos a otro de los “retrocesos” de Rueda con la publicación del poema escénico *El secreto*, en el que pagaba su tributo a Campoamor y a la poesía más insípida del realismo. De ese mismo año de 1891 fueron una *Tanda de vales*, colección de prosas de diferente tono y naturaleza, y los *Cantos de la vendimia*, abigarrado poemario compuesto de romances, algún diálogo de sesgo campesino,

espléndido panorama que Gautier describió con pluma deslumbradora...”. Rueda, sin embargo, no se siente seguro en este terreno, y como diciéndose por presentar al público una obra de estas características, inserta una dedicatoria de este talante: “El libro que le ofrezco es una excepción entre los míos, un capricho, con el cual sólo me propuse ver hasta qué punto podía pintar con nuestro idioma, y producir brillantez y colorido”.

⁶⁶⁰ “Bibliografía”, *La Ilustración Ibérica*, Año IX, nº 425, 21 de febrero de 1891.

⁶⁶¹ Recogido en *Obras completas*, tomo II, Aguilar, 1961, pp. 831-841.

fugaces cursilerías y escenas tomadas del natural en las que el poeta sacaba a relucir su pincel y su paleta de gran colorista –“La cigarra” o “Candilazo”-. Ésta es toda la poesía de Rueda hasta el año clave de 1892, el de la primera llegada de Rubén Darío a España. Los ejemplos más acordes con la estética de la Escuela se reducen, apenas, a un colorismo de raigambre gauteriana – *Bajo la parra* (1887), *Granada y Sevilla. Bajo-relieves* (1890)- y, derivada de éste y su inclinación por la transposición artística, a una manifiesta preferencia por los componentes plásticos en su visión de la naturaleza y del amor – *Sinfonía del año* (1888), *Himno de la carne* (1890)-. En cuanto a la puntual evocación del mundo helénico –“Lo que no muere (1889)”-, su tono presenta aún demasiados resabios del clasicismo académico aprendido en las lecciones de Valera y Menéndez Pelayo.

Mientras Salvador publica otra novela andaluza, *La gitana, idilio en la sierra*, en julio de 1892 Rubén desembarca en La Habana: una breve escala que le servirá para conocer a su admirado Julián del Casal, dando así inicio a una amistad pronto truncada por la prematura muerte del cubano. Con él comparte horas de bohemia en la redacción de *La Habana elegante*, donde improvisa poemas de aire banvillesco como “La negra Dominga”. Por fin, en agosto, Rubén Darío pisa por vez primera tierra española. Residirá en Madrid sólo unos meses, aunque en la Corte tendrá tiempo de tomar contacto con los grandes nombres de la literatura del momento: Campoamor, Menéndez Pelayo, Núñez de Arce, Pardo Bazán...

Salvador Rueda acoge a Rubén Darío como a la gran promesa de la poesía española de ultramar, le da su apoyo y amistad y lo introduce en los círculos literarios más importantes de Madrid, como la tertulia de Juan Valera. Por mediación de Rueda, Darío publicó su primer poema en España, “Elogio de la seguidilla” –en *El Imparcial*-, con dedicatoria expresa para el mallagueño. Su amistad vive entonces días felices. El nicaragüense llevó a España algunos ejemplares de la segunda edición de *Azul...*, y según puede comprobarse en uno conservado en nuestra Biblioteca Nacional, Rueda fue agraciado con tan dichoso regalo –que después cedería a Juan Ramón Jiménez-⁶⁶².

La primera etapa de Rubén en nuestro país coincide con el momento álgido de su parnasianismo. En la España que desfila ante sus ojos se funden y confunden sus propias expectativas con aquellas que le genera la lectura de *Voyage en Espagne* de

⁶⁶² Así reza la dedicatoria de Darío en el volumen conservado en la BNE: “A mi queridísimo y admirado Salvador Rueda, enemigo de los [j]ohtumbas, / Recuerdo y Cariño / Rubén Darío / Madrid, 6 de setiembre del 92”.

Gautier, como bien indicaba Arturo Marasso: “Gautier es ahora un idioma que Darío habla. A medida que leía el *Viaje por España*, Rubén recogió imágenes, palabras preciosas, sugerencias, y se forjaba la visión de una Andalucía romántica y legendaria”⁶⁶³. Compárese, en este sentido, el hispanismo de los posteriores *Cantos de vida y esperanza* con esta parnasiana “Canción de España” que escribe por entonces en Madrid:

Existe en el salón de porcelana
Del Palacio Real una Diana
Labrada en alabastro. Es blanca y bella.
La divina doncella

Decora el borde fino de una mesa.
Al mirarla he pensado
En la dulce princesa
Que allí la joven frente ha reclinado.

Y en los gallardos pajes,
Imberbes Endimiones,
Que llevaban, antaño, en los salones,
Las largas colas de los regios trajes...

El parnasianismo que el joven poeta trae de las Américas no fue mal recibido, en general, por la élite de las letras madrileñas. “Friso”, modelo de poema parnasiano, apareció por entonces en *La Ilustración Española y Americana*, con lo que eso supone en cuanto a su aceptación en el sistema literario imperante. Según nos confesaba el propio Rubén en las “Dilucidaciones” que abren *El canto errante* (1907), “...yo partí. No sin que antes en las tertulias de Valera se aplaudiesen y se criticasen algunos de los que llamaban mis atrevimientos líricos, que eran entonces, lo confieso, muy inocentes, y apenas de un modesto parnasianismo (...). Mis versos fueron bien recibidos la primera vez que hablara ante un público español –fue en una velada en que tomaba parte D. José Canalejas-. Rueda me alababa, no tanto como yo a él...”. Hasta que en noviembre de 1892 Darío se embarca de nuevo rumbo a América, no sin antes agradecer el apoyo de

⁶⁶³ Rubén Darío y su creación poética, pág. 108. A continuación recoge Marasso un gran número de reminiscencias del léxico y las imágenes que Darío podría haber tomado de la obra de Gautier para construir su “Pórtico”, en aras de una tentativa del dominio de la paleta del parnasiano aplicada a su propia visión de España y, sobre todo, de la andalucía colorista que encarna la poesía de Salvador Rueda.

Salvador escribiéndole el célebre “Pórtico” para su poemario *En tropel. Cantos españoles*, luego incluido en sus *Prosas profanas*, como ya hemos visto⁶⁶⁴.

El propio Rueda se encargaría de presentar a Darío ante el público de nuestro país con una nota esculpida en el frontón del “Pórtico”: “Como sabe el público español, se halla entre nosotros, y ojalá se quede para siempre, el poeta que (...) más sobresale en la América latina; el que del lado allá del mar ha hecho la revolución en la poesía; el divino visionario, maestro en la rima, músico triunfal del idioma, enamorado de las abstracciones y de los símbolos y quintaesenciado artista, que se llama Rubén Darío. (...) Doy públicamente las gracias a mi amigo el poeta autor de *Azul*, que tan egregia genealogía supone a mi pobre musa, y deténgase el lector en el frontispicio, y no pase de él si quiere conservar una bella ilusión”. Cuánta razón tenía el pobre Salvador, pues una vez traspasado aquella maravilla del modernismo escrita “en el reinado de Hugo, / emperador de la barba florida”, el libro de Rueda presenta algo muy diferente, brillante a rachas, pero diferente.

En tropel. Cantos españoles se compone de cuatro secciones: “Cantos del Norte”, “Cantos de Castilla”, “Cantos del Mediodía” y “Sonetos”, y alterna la descripción colorista de los paisajes españoles, en la que se observa el exquisito sentido pictórico de Rueda elevado a su más alta expresión, con romances de aire popular, leyendas románticas y algún que otro trompetazo especulativo a lo Núñez de Arce. Nada de parnasiano hay en este libro, si no son aquellas postales noturnas como “Variaciones sobre un color”, ensayo de una monocromática “sinfonía en verde mayor”.

Si exceptuamos el “Pórtico” de Rubén, hemos de ceñirnos a las notas añadidas por el propio Rueda, “Color y música”, para vislumbrar un destello modernista en *En tropel*. Pese a incidir todavía en aquello que criticaba, allí expresaba el malagueño su particular alegato contra la escultural vaciedad endecasílabica de la escuela de Núñez de Arce: “Está cansado nuestro público de los endecasílabos de tono quintanESCO, de los versos resonantes como sacudido saco de nueces, de los temas obligados de todo poeta sin genio, que no ve más allá del modelo, de la grandiosidad escultórica vacía de jugo y de belleza, y de tanto trompetazo rimado”. La nueva poesía, la poesía que defiende entonces Salvador Rueda, participa del concepto de transposición artística del Gautier del prólogo a *Las flores del mal*, encuentra la unidad de todas las artes en la poesía, y es

⁶⁶⁴ Por motivos editoriales, *En tropel* llevaba estampada la fecha de 1893, aunque como ha señalado Cristóbal Cuevas, salió en realidad a finales de ese mismo año de 1892. Cf. “Introducción” a Rueda, S. *Gran antología*. Editorial Arguval. Málaga, 1989.

a través de ella, de un verso que conjuga música, color y perfil como han de transmitirse las ideas y las emociones modernas, y no mediante su ruda exposición analítica: “La pluma es una orquesta, y una paleta, y hasta un cincel: posee, a su modo, las formas todas de las bellas artes; y persuadirse de que la pluma es un instrumento multicolor y multicolor, capaz de expresarlo todo, es lo que tienen que hacer los desorientados de la literatura. (...) Y puesto que nuestro público está cansado de la poesía que ofrece la idea de un modo *preciso*, ¿qué inconveniente hay en ofrecer sentimiento e idea, por ejemplo, diluidos en la estrofa por medio de la música y del color...?”.

Al año siguiente, 1893, Darío cumplía el sueño de París, donde sabíamos que “espabilará” de su parnasianismo y comenzará a introducir en su obra, camino de Buenos Aires, las novedades del decadentismo y del simbolismo. Rueda se quedó en España, en la España de 1893, con las lecciones parnasianas aprendidas junto a Darío, las cuales pone en práctica al punto con la publicación, ese mismo año, de *La bacanal (desfile antiguo)*, *Camafeos*, *Acuarelas*. Antes de la llegada de Darío a Madrid no existe en toda la obra de Rueda un ejemplo de parnasianismo ortodoxo tan nítido como *La bacanal*: estamos, en puridad, ante el primer ensayo parnasiano de Rueda, escrito justo después de conocer a Darío y de leer “Friso”, “Pórtico”, “Elogio de la seguidilla” y la segunda edición de *Azul*...

La obra en sí se divide en dos secciones, “Desfile antiguo” y “Camafeos-acuarelas”, cuyos títulos recuerdan respectivamente a Leconte de Lisle y a Gautier. “Desfile antiguo” describe, a través de trece sonetos, una procesión pagana ambientada en la antigua Roma, dotada de una sabia evocación plástica y un culturalismo de imagen y expresión que denotan la asimilación cabal de los procedimientos clásicos de la Escuela. Leamos, por ejemplo, el soneto número “VI” como muestra de uno de los primeros y más brillantes ejemplos de parnasianismo español:

Baco encima de un carro reluciente
va por trescientos hombres arrastrado,
y en un vaso de piedras esmaltado
bebe la espuma del licor hirviente.
Un tazón de Laconia transparente,
bajo el dosel de pámpanas formado,
luce su primoroso cincelado
junto a jarros y perlas del Oriente.
Muestran las cabelleras destrenzadas

en el carro triunfal nobles matronas
con las sacerdotisas inspiradas.
Y cubiertas de pieles de leonas,
van al pagano rito encadenadas
mujeres con harneros y coronas⁶⁶⁵.

El desfile, sin embargo, se abre y se cierra con un primer y un último soneto marcados por una serie de valoraciones morales que rompen en cierto sentido la pureza pictórica a la que aspiraba el Parnaso –aunque no siempre lo consiguiera–: Roma se divierte, lujuriosa, mientras “minando la carcomida / esté su base de sillares de oro”, mientras “vacila como tronco en la montaña / que antes de herirlo, el viento bambolea”. La visión negativa de la decadencia del Imperio Romano, frecuente también en la poesía de Manuel Reina –“El crimen de Héctor”– había sido ya proyectada por algunos poetas románticos como Víctor Hugo⁶⁶⁶.

La segunda parte del libro, “Camalifeos-acuarelas”, consta de nueve cuadros de motivos españoles y americanos, no menos parnasianos que los anteriores y donde el malagueño vuelve a mostrarse como un soberbio colorista y exquisito pintor de escenas exóticas. Brillantes todas son las acuarelas “Después del trabajo”, “Los pavos reales” o “Bailadora”, que recuerda a “Una maja” (1892) de Julián del Casal⁶⁶⁷. En cuanto al

⁶⁶⁵ Ricardo Llopesa apuntaba un cuento de C. Mendès, “Lesbia” (1886) como posible fuente directa del “Desfile antiguo”, en base a que ambos textos coinciden en su brillante descripción de un desfile romano y porque “es casi seguro que Rueda conoció este libro que lleva el título del cuento, (...) puesto que Mendès fue uno de los escritores parnasianos que gozaron de mayor prestigio”. Sin embargo, la escena que se nos pinta en los sonetos de Rueda no tiene parecido alguno con la que Mendès dispone como introducción de su cuento: la bulliciosa Roma de Mendès apenas nos es descrita mediante algunos trazos escuetos, más narrativos que plásticos –gente que deja sus labores y se agolpa para contemplar el paso de Lesbia, desde prostitutas y copistas a muchachos y gladiadores–. Por otra parte, “Lesbia” no forma parte del corpus de traducciones finiseculares de Mendès, por lo que preferimos descartarla, en principio, como hipotexto. Cf. “Influencia parnasiana en “La Bacanal” de Salvador Rueda”, *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, CSIC, Madrid, 1998, págs. 277-281. El propio Ricardo Llopesa tradujo y editó el cuento de Mendès: *Lesbia*, “La torre de papel / narrativa”, Instituto de Estudios Modernistas, Valencia, 1995. Hemos localizado también una segunda traducción al español a cargo de José M. Ramos González -Pontevedra, 2009, en exclusividad para <http://www.iesxunqueiral.com/mendes->.

⁶⁶⁶ Recordemos algunos versos de “L’Égout de Rome” -Les châtiments (1853)-: “Tous les vices de Rome, égout du genre humain, / Suintent, comme en un crible, à travers cette voûte, / Et l'immonde univers y filtre goutte à goutte. / Là-haut, on vit, on teint ses lèvres de carmin, / On a le lierre au front et la coupe à la main, / Le peuple sous les fleurs cache sa plaie impure / Et chante; et c'est ici que l'ulcère suppure...”.

⁶⁶⁷ Jorge Urrutia ha querido ver en “Bailadora” la influencia de un poema de Gautier, el número XIII de *España*, que a su vez seguía otro poema de Bretón de los Herreros. Cf. “Lo que va de *Rimas* a *Rimas*”, *Las luces del crepúsculo*, pág. 175. Sin duda, el tema del poema de Gautier es el mismo que el de Casal y el de Rueda, la estampa tabernaria de la bailadora de flamenco, musicalizada en su momento por Debussy y por Manuel de Falla con el título de “Seguidilla”: “Un jupon serré sur les hanches, / Un peigne énorme à son chignon, / Jambe nerveuse et pied mignon, / Oeil de feu teint pâle et dents blanches, / Alza! Ola!

tríptico de “Tres camafeos”, Rueda retoma allí los temas paganos reescribiendo el mito de Acteón, y por más que él mismo apunte directamente a Ovidio como su fuente, parece más plausible señalar al respecto la huella de “Artémis et les nymphes” de José María de Heredia, según ha señalado magistralmente Vicente Cristóbal López⁶⁶⁸.

1893 fue sin duda un año crucial en la trayectoria poética de Salvador Rueda por lo que respecta a su trato con el parnasianismo y con la lírica francesa en general. Ese año vio la luz *Sensaciones de arte* de Enrique Gómez Carrillo con un texto “Liminar” en el que el malagueño alaba la labor del guatemalteco como difusor de la cultura extranjera en el contexto hispánico, “haciendo transfusiones de belleza de unos países a otros”. Rueda nos dejó allí interesantes reflexiones sobre la influencia de las letras francesas en las españolas: “si concedemos a París, el privilegio de ser la capital de la inteligencia literario-latina, es innegable que, de cerca o de lejos, la sigue, la imita, y bebe en su doctrina es tética, todo el resto de las razas afines. (...) Si es en América, en la generación joven de América que escribe lengua castellana, -Darío, Gutiérrez Nájera, Acosta, Tible, Díaz Mirón y otros- más visos tienen de literatos y poetas franceses, que de españoles, en el sentido es trecho y retórico que se suele dar en España al calificativo de escritor de casta. (...) Sólo en España, en la rama de la poesía, es donde no canta ningún pájaro al modo francés...”.

En cuanto a su opinión personal sobre la literatura francesa del momento, declaraba Rueda abiertamente su conocimiento de la misma y sus predilecciones – sorprendentemente vanguardistas-: “¿Qué si a mí me gusta la literatura y la poesía francesas de este último tiempo? ¿Cómo no, cuando los que las producen se llaman Moréas, Maurras, Bourget, Maurice Barres, Anatole France, y otros poetas, críticos y novelistas de igual importancia? Lo que no me gustan son las extravagancias ni la pose: a eso prefiero nuestras letras reposadas y patriarcales de España”⁶⁶⁹.

Y sin salirnos aún de 1893 nos encontramos otro poemario más, *Sinfonía callejera*. *Cuentos y cuadros*, que poco aporta respecto al tono “multicorde” de *En tropel*, y un

Voilà! La véritable manola!...”. Sin embargo, tanto por el tono impasible y puramente descriptivo como por la forma sonetística, “Bailadora” de Rueda concuerda plenamente con “Una maja” de Casal, y ambos se mantiene bastante alejados en este sentido del poema de Gautier.

⁶⁶⁸ Cf. “Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, Vol. 22, nº 2, 2002, págs. 493-518.

⁶⁶⁹ Recordemos que en estas *Sensaciones de arte* incluyó Gómez Carrillo una extensa y detallada reseña de *Los Trofeos* de José María de Heredia que bien pudo tener en cuenta Rueda para hacerse una idea clara de lo que aportaban...

importante ensayo crítico, “Sobre el ritmo”, en el que reposan los juicios más certeros y sugestivos sobre la nueva estética y las conexiones entre poesía francesa y española de cuantos habría de legar Salvador a la posteridad. “Sobre el ritmo” consta de una serie de cartas dirigidas por Rueda al crítico catalán José Ixart y publicadas en *La Ilustración Ibérica* los días 15 y 29 de julio y 2 y 23 de septiembre de 1893, luego aumentadas y publicadas en volumen aparte, junto con una serie de “Críticas”, bajo el título de *El ritmo. Crítica contemporánea* (1894).

Anterior a los ensayos de Ricardo Jaime Freyre, *El ritmo* significa, ante todo, uno de los escasos libros de poética y versificación escritos en el seno del modernismo hispánico, de ahí su primario valor documental. Rueda aboga en su tratado por una renovación total de la poesía española desde una posición pareja a Darío y a los parnasianos. No hay asomo aún de la galofobia que luego recorrerá amargamente todas sus páginas de crítica, aunque, eso sí, lo decadente y lo más artificioso del modernismo afrancesado quedan sometidos a cierta cautela. Ya en la primera de las cartas, Rueda alude a Darío y a Banville como a dos de los grandes referentes de la concepción moderna de la lírica: “Para Rubén Darío, es un ídolo Banville; pero me apresuro a decir que no ve en él a un *mecánico*, a un *habidoso*: ve en él a un artista lleno, repleto de las formas diversas: en esas formas, ya hechas música, ya color, ya plasticidad, ve Darío las ideas del artista”.

Retomando el hilo de las notas “Color y música”, fundamenta de nuevo su poética en una confluencia de todas las artes en el verso-música-color-perfil-lira-pincel-cinzel-emoción-pensamiento, y en una ruptura con la retórica de los “*picapedreros* de la poética nacional”. Modelos de este nuevo arte se le figuran los poetas parnasianos, a quienes va citando y encomiando a lo largo del texto. En la carta cuarta, “Endecasilabistas y versificadores”, nos dejaba expuestas en detalle sus opiniones sobre la poética parnasiana: a los *endecasilabistas* españoles, a los *rimbombantes de oficio*, antepone Rueda los “versificadores” franceses, los “diamantistas del verso” y su “fraseología quintaesenciada” de “originalidad sorprendente”, de “metáforas rutilantes”, de “labor de cinceladura finísima” y “estrófas marmóreas”. Pese a mantener todavía cierta distancia con ellos, pese a no tener muy claro en realidad cómo son, si no cómo él los concibe dado su desconocimiento del francés, considera sus obras verdadera poesía en cuanto aspiran a la belleza absoluta: “La belleza está en todo y en la técnica del arte poético y literario, por consiguiente. Tanto por lo que tiene Gautier de poeta, nos seduce

por lo que tiene de artífice; tanto por lo que tiene de psicólogo Flaubert, nos encanta por lo que tiene de joyero. Así es que parnasianos, decadentes, simbolistas y demás *tallistas* de la frase (si son efectivamente como yo los creo, y separando de ellos a los *rematadamente artificiosos y afectados*), vengan en buena hora con su afiligranada orfebrería”.

La quinta carta no hace más reincidir en su acercamiento a los parnasianos y su crítica a la lírica coetánea nacional: “en España se enseñaba, de un modo detestable, en la cátedra oficial, el arte de la poesía. ¡Es claro! Como que lo que enseñan no es poesía, sino retórica, y de la retórica no la exquisita y bella de los José María de Heredia, de los Leconte de Lisle, de los Teodoro de Banville y muchos más (siento no poder citar un solo nombre español, a no ser, en cierto modo, el de Zorrilla), sino la vulgar, la ramplona, la insoportable de nuestra *lírica de artificio*”. Y todavía en la última carta, la décima, abundaría en su percepción del verso “como resumen de las bellas artes”, cuyo triunvirato canónico encarnaban Zorrilla, Gautier y Leconte de Lisle: “según que la naturaleza del poeta tienda a lo escultórico, a lo músico o a lo pictórico, le llamaría yo poeta-escultor, poeta-músico o poeta-pintor. En este último caso se encuentra Gautier, en el segundo Zorrilla y en el primero Leconte de Lisle: los tres poseen naturalezas completamente distintas y los tres son grandes poetas”.

El ritmo concluye con la aportación de su propio ideal poético, cimentado en una serie de aparatosas concepciones pitagóricas de la armonía musical –“serie de escalas que unen unas cosas a otras”-, análoga en cierto sentido a la del Darío más simbolista, aunque atenta siempre la cualidad sólida y trabajada del verso parnasiano. Nos hallamos en el centro de un universo regido por pautas musicales donde todo se armoniza en la poesía. Somos la gran encarnación de una armonía universal donde todo tiene su “correspondencia”, no en el sentido de las *Correspondances* de Baudelaire, pero en el del panteísmo cristiano de Leibniz⁶⁷⁰. Rueda admira al Gautier poeta y pintor, al Zorrilla poeta y músico, al Leconte de Lisle poeta y escultor, pero él aspira a poeta integral, síntesis de estos tres tipos y gran intérprete del pentagrama de la Creación, del libro de la vida: “todo lo que nuestros ojos leen y todo lo que nuestros labios hablan, es metro y ritmo”.

Pese al giro metafísico que rige finalmente su discurrir sobre el ritmo -nada parnasiano

⁶⁷⁰ C f. Cardwell, R. “Rubén Darío y Salvador Rueda: Dos versiones del Modernismo”. *Revista de literatura*, Tomo 45, Nº 89, 1983, pags. 55-72.

si recordamos en este sentido el *Petit traité de poésie française* de Banville-, la obra cuenta con pasajes de gran lucidez teórica en cuanto a la renovación acentual y prosódica del verso. En su lucha contra “las fórmulas poéticas de isocronía rigurosa y rígida”, Salvador prefigura el instrumento métrico como “un organismo silábico de libertad absoluta, que, como una intelectual cinta de seda, o un terciopelo sentimental, se plegara y desplegara para recoger cada oscilación del espíritu y cada temblor de la fantasía”. Luego estaba la *praxis*, y a este respecto, cabe afirmar que el ritmo versal de Rueda se mantuvo siempre rotundo y parnasiano, sin las fluctuaciones ni vacilaciones acentuales que Darío aprendió de los simbolistas franceses. Sirviéndolos de un símbolo algo heterodoxo, podría decirse que Rueda le aflojó a la poesía las cintas del corsé retórico, pero fue Darío quien acabó quitándoselo.... Ello no obsta para que las teorías de Rueda tuvieran en su momento un relieve y una trascendencia vital a la hora de infringir un golpe mortal a la entumecida métrica española del realismo, anunciando muchas de las libertades formales del modernismo. Su intrepidez y mérito coyuntural, por lo tanto, son indudables.

Tras la parte teórica, *El ritmo* presenta una serie de críticas y reseñas de autores de la época, la mayoría poetas hispanoamericanos, a lo largo de las cuales también nos dejaba el malagueño alguna que otra reflexión a tener en cuenta. La sección se abre con un juicio sobre *Nieve*, de Julián del Casal, donde Rueda alaba la factura parnasiana de sus versos, a pesar de su “cultura cosmopolita” y su “algo de exposición universal, de cosa parisién”. Y a propósito de *Efímeras*, de Francisco A. Icaza, afirma el poeta con ridículo candor su desconocimiento de la lengua francesa y de los parnasianos, como olvidándose de todas sus referencias a la Escuela integrada sólo unas páginas atrás: “He leído algunas veces que los parnasianos pulen y acicalan el estilo como no lo hacen los demás cultivadores de la poesía francesa. Parece que emplean una finísima labor de orfebrería, que depuran el gusto para hacerle impecable, que trabajan la arquitectura rítmica como concienzudos maestros y que hacen obras perfectas. (...) Si me viera precisado a afiliar a Icaza en alguna escuela, tendría yo entonces que aprender el francés para ver si entre los *parnasianos*, por ejemplo, podría tener puesto adecuado”.

Más adelante, en su proemio a la obra de Máximo Soto Hall *Dijes y bronce*, afirma de éste que “escribe, en idioma castellano, obras francesas” y que “ha elegido como dioses a repujadores del estilo en prosa y verso, como Catulle Mendès, Armand Silvestre, Loti, Banville, Sully-Prudhomme, Verlaine, Leconte de Lisle, etc. etc., (...) enamorado de la

fraseología brillante y marmórea y del bajo-relieve escrito como todos ellos”⁶⁷¹. Si en las páginas teóricas de *El ritmo* mantiene el malagueño una postura mucho más sobria y consecuente con lo poco o mucho que de ello sabía, en estas páginas de crítica titubea, se muestra más suspicaz con todo lo francés, avinagra algunos juicios, se contradice y a veces pierde el rumbo. Sin abandonar el “Prólogo” a *Dijes y bronces* confiesa, a propósito de la semblanza que el propio Soto Hall le dedicara en la obra, que “no estoy conforme con que yo tenga en mis pobres escritos espíritu francés, sino antes bien procuro (...) que sean españoles; y si en el *procedimiento* se pudieran notar vislumbres de algunos maestros, esos maestros, como indicó *Clarín* en cierta ocasión, son nuestros clásicos del siglo de oro, que en punto a *colorismo, parnasianismo, decadentismo* y demás escuelas de culto a la forma y a la fantasía, dan ciento y raya a los franceses del último tiempo... Nada tenía yo que ver con esos egregios artistas, que gustan generalmente no pasar de la técnica a la emoción, al sentimiento, y que ejecutan sus maravillas de frase como exquisitos cinceladores”.

Clarín, siempre Clarín, tras las idas y venidas de Salvador Rueda. El crítico asturiano reseñó *El ritmo* ensalzando las aptitudes naturales del malagueño para la creación poética, pero sin dejar de advertir que estaba “muy expuesto a ser infestado por algunas de las epidemias de mal gusto que hoy cunden tan rápidamente, gracias a la falta de respeto a la tradición artística y a la autoridad estética. (...) Rueda se queja de que le tomen por modernista a lo parisiense y hace grandes protestas de españolismo; pero no van del todo descaminados esos amigos suyos que le ven como un compañero en instrumentismos e impresionismos, etc., etc. Siéntalo o no como español, Rueda canta a Andalucía con teorías de franceses, más o menos imitadas, tal vez nada imitadas

⁶⁷¹ Máximo Soto Hall (1871-1944), poeta, novelista y ensayista guatemalteco, recibió una educación esmerada en su país natal, hasta que a los 21 años lo nombraron secretario de la Legación de Guatemala en Madrid. En tierras europeas tuvo la oportunidad de visitar París, Londres e Italia, donde vivió por espacio de tres años. La obra poética de Máximo Soto Hall se inscribe en el período de transición del postromanticismo al modernismo, y podríamos compararla con la de un Manuel Reina. El principal problema que se presenta a la hora de analizar la obra de este poeta es la dificultad para localizar ejemplares de la misma. Aún en Guatemala había publicado *Para ellas* (1890), pero fue en Madrid donde dio a la imprenta una de sus obras más célebres, *Dijes y bronces* (1893), comentada aquí por Rueda. Todavía en 1893, y en París, dio a la imprenta una colección de *Poemas y rimas*, al que seguirán otros títulos como *Aves de paso* (1896) o *Amores Trágicos* (1898). Este último libro consta de una dedicatoria donde Soto Hall confiesa haberlo escrito bajo el influjo de su maestro, el poeta romántico uruguayo Zorrilla de San Martín; y en efecto, *Amores trágicos* consta de un único y extenso “Poema” narrativo de clara inspiración romántica. Desde entonces, Soto Hall se centrará en su labor de novelista y ensayista, aunque ya bien entrado el siglo XX aún daría a la imprenta algunas colecciones de versos como *Ramillete de rosas* (1908) o el “Poema bíblico” *Herodías* (1926).

reflexivamente, pero sí bebidas en el ambiente literario, sin saberlo”⁶⁷².

Clarín daba así con una de las claves del parnasianismo de Rueda: sin saber francés, era indudable su asimilación de los procedimientos de la Escuela dada su inmersión absoluta en el ambiente literario de la época. Sensible a los juicios de su idolatrado y temido maestro, cegado por tales opiniones, Rueda acabaría reñegando, tímidamente primero y con ferocidad desde 1900, de todo aquello que exhalase aroma francés. Sin la influencia cercana de Rubén Darío y bajo la tutela adusta de Clarín, el Salvador Rueda de 1894 encamina sus pasos hacia el siglo XX entre las luces del porvenir y las sombras de la regresión.

Socio y director de la revista madrileña *La Gran Vía* entre diciembre de 1894 y septiembre de 1895, Rueda convirtió una publicación orientada exclusivamente a la literatura festiva, a la zarzuela y a la poesía satírica y humorística en la gran tribuna del premodernismo. Por más que nunca desapareciesen de sus páginas los poetas festivos ni los autores consagrados del realismo, allí se debatía sobre arte clásico y moderno y se publicaban los versos del propio Rueda, Manuel Reina, Carlos Fernández Shaw, Ricardo Gil o un jovencísimo Francisco Villaespesa⁶⁷³. Eran los días cuando Salvador gozaba, mano a mano con Rubén, de incomparable reputación entre la juventud poética hispánica, de ahí que no faltasen tampoco las colaboraciones del nicaragüense -“El velo de la reina Mab”, “La canción del oro”, “El palacio del sol”, “El pájaro azul”...-. En cuanto a poesía francesa, y “traducidos expresamente para *La Gran Vía*” -¿o mejor habría que decir, “traducidos expresamente para Salvador Rueda”?-, allí aparecieron poemas de Heredia, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme y Coppée, todos parnasianos, a cuenta de Belmonte Müller. El malagueño dotó a su revista de una orientación parnasiana incontestable, y al trasluz de los versos de Leconte de Lisle o Heredia, se

⁶⁷² “Vivos y muertos”, *Madrid cómico*, 23 y 30 de diciembre 1893. Tampoco iba descaminado Leopoldo Alas, pues cierto era que los jóvenes de Hispanoamérica, esos “amigos suyos”, lo aceptaban como un hermano más en el camino de la renovación estética. El uruguayo J. E. Rodó, por ejemplo, no dudaba en señalar la correspondencia entre la Escuela parnasiana y las obras de Rueda y sus seguidores españoles: “Impera en poesía la traducción de las «Orientales» y los «Esmaltes»; la fórmula del verso por el verso mismo o por el color, el desdén confesado de todo elemento espiritual (...). Una tendencia análoga a la que mantienen en Francia tales escuelas, y derivada de ellas sin duda, tiene en España su más notable y genuina representación en la personalidad literaria de Salvador Rueda (...). La iniciativa del autor de «La Bacanal» y los «Cantos de la Vendimia» ha encontrado prosélitos en la nueva generación española; pero aun en los poetas jóvenes formados bajo otras influencias y extraños a estas inspiraciones del parnasianismo francés que sugiere las novedades métricas de Rueda, como en América las de Darío, domina el verso cultural y descriptivo de Ferrari...”. Recogido en *El que vendrá*, pp. 59-61.

⁶⁷³ Cf. Palenque, Marta. “Salvador Rueda, director de la *Gran Vía* (1894-1895) y la renovación poética finisecular”. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 15, Nº 1, 2002, págs. 31-54.

leían los suyos de “Los pavos reales” o “Bailad ora”, mientras que en los artículos de crítica literaria que a él le redacta, al igual que sucede, como ya hemos visto, entre la mayoría de escritores del Realismo, se decanta por la estética de la Escuela en oposición al decadentismo y al simbolismo⁶⁷⁴.

Un hecho sucede en 1895 que habría de inclinar aún más su estima del lado parnasiano. El 7 de agosto era destinado como archivero al Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, y según el propio poeta confesara, comienza aquí su verdadera devoción por la cultura helenística: “Vienen estas devociones más al alma griega de mis muchos años transcurridos como archivero, bibliotecario y arqueólogo del Estado español en el Museo de Reproducciones Artísticas de la Corte, conversando con la estatuaría griega endiosada en sus plintos y hojeando las más fundamentales obras de la Arqueología...”⁶⁷⁵

Bien es cierto que ya antes de esta fecha encontramos en la obra del malagueño poemas de pura factura parnasiana – *La bacanal*– y aisladas referencias al mundo griego en la añoranza de un paganismo vitalista y panmediterráneo –“El vino de Málaga” (1885), “Leyendo la Odisea. El sacrificio. Cuadro Griego” (1888), “Lo que no muere” (1889)...-. Pero la verdadera disciplina helenística que desarrolla Rueda a principios del

⁶⁷⁴ A propósito de *La vida inquieta* de Manuel Reina, el malagueño aplaude ante todo sus virtudes parnasianas: “Si es cierto lo que dijo Paul Bourget hablando de Leconte de Lisle, que, al que es poeta, se le conoce que lo es en la facilidad con que derrama imágenes en sus versos, Manuel Reina es poeta de la cabeza a los pies (...). Su preocupación constante (...) es el cincelado del verso; esmalta antes que escribe, y el número de voces de su léxico lo incrusta en cada págica y le arranca los mismos ofuscadors destellos: los versos de Reina, aunque canten la naturaleza y el amor, tienen brillo de telas ricas y de piedras preciosas...”. “Mi álbum”, *La Gran Vía*, 9 de diciembre de 1894. Por el contrario, en su artículo “La poesía nueva” se refiere a los belgas Rodenbach –cuyo poema “El corazón del agua” se traduce– y Maeterlinck como ejemplos de una nueva literatura ininteligible para él: “¡El Corazón del Agua! Hay mucha agua para tan poco corazón o es el tal un corazón pasado por agua. Y que no se perdonen Rodenbach y todas las musas flamencas. ¡Y si de esta lírica tan especial pasamos al teatro! Maeterlinck es el Echegaray de aquella tierra, y ¡qué obras dramáticas! *Pelléas y Mélisande* y *El Interior* son sus obras maestras. Puestas aquí en escena, no habría cristiano que las resistiese...”. *La Gran Vía*, 24 de febrero de 1895.

⁶⁷⁵ Cf. Quiles Faz, Amparo. “De Bonaque a Grecia: Salvador Rueda y la antigüedad clásica”, *La tradición clásica en Málaga (siglos XVI-XXI)*. III Congreso de Historia Antigua de Málaga, Málaga, 2005, pp. 279-296. Lo helenístico en Rueda ha hecho correr bastante tinta, pues se trata, evidentemente, de una faceta que a priori podría demostrar con mayor elocuencia la influencia del *Parnasse*. Para algunos, como Ricardo Navas Ruiz, el helenismo de Rueda se acoge a la manera parnasiana: “Su atención [al arte] le permitió reincorporar a la poesía española, con técnica parnasiana, los viejos motivos de la herencia griega”. “Prólogo”, *Poesía española. El siglo XIX*, pág. 53. Por su parte, José María Cossío afirmaba que “pudiera pensarse que tal temática llegaba a Rueda por vía parnasiana, pero aún suponiendo que conocía a tales poetas, o al menos su tendencia, el carácter de tal escuela poco tiene que ver con [Rueda]. Éste trata de dar vida a los viejos mármoles helénicos, y no sólo no se muestra impasible ante ellos, sino que toma partido y trata de infundirles su concepto de la vida como fecundidad y de la naturaleza como lujuria. (...) Pese a ello, indudablemente su preferencia por estos motivos parnasianos anuncia la eclosión modernista, y prepara el terreno en que han de brotar renuevos de la citada escuela gala”. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, II, pp. 1334-1335.

siglo XX, y que se cuenta entre lo mejor de su producción, se produce a raíz de su labor de archivista y laborioso lector de manuales de arqueología, mitología y literatura clásica. Al estudio y la contemplación directa de las copias del arte griego, debe sumarse sin duda el influjo del parnasianismo que ya Rueda había comenzado a recibir desde 1893. Ambas fuentes no son excluyentes, sino complementarias y completamente coherentes, pues nada más parnasiano que el estudio detenido de manuales y reproducciones artísticas. En este sentido llegó a sentenciar Bienvenido de la Fuente que “en el parnasianismo hubo de encontrar [Rueda] la orientación estética que convenía a la suya propia”⁶⁷⁶, y no quepa duda de que en toda la literatura española de 1900 no hubo poeta más parnasiano ni mejor que el malagueño.

Al contrario que *La Bacanal* de 1893, sería llevarnos a engaño considerar que el helenismo parnasiano de Salvador Rueda durante el cambio de siglo fue un reflejo de Darío, pues por entonces la obra del nicaragüense seguía ya otras directrices. Mucho se ha subestimado al respecto la erudición de Salvador Rueda, contraponiendo a su supuesta ignorancia de aldeano la formación clásica de Rubén, prejuzgada muchas veces mayor de lo que fue, como si la de un Leconte de Lisle se tratase. Desde este punto de vista, Bienvenido de la Fuente ha comparado el helenismo de uno y otro poeta concluyendo que mientras Darío se inclinaba más por una evocación y apropiación subjetiva de los mitos, profunda y reflexiva, Rueda, dada su ignorancia, no traspasaba la mayoría de las veces su apariencia plástica: “El mito que tales figuras representan no le interesa tanto como a Darío, debido quizás a su desconocimiento de la materia. Al contrario que Darío, no tuvo Rueda una formación humanística; no conocía ni las lenguas ni las literaturas clásicas...”⁶⁷⁷.

Sin pretender situar a la misma altura a Rubén y a Salvador, la poesía de inspiración griega de este último no fue tan superficial ni la obra de un ignorante en la materia. El bagaje cultural del malagueño, aunque algo disperso y de origen autodidacta, era más profundo de lo que siempre se ha prejuzgado, como muy bien ha demostrado Vicente

⁶⁷⁶ *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, pág. 51.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, pág. 52. En este sentido, abominamos de las palabras de Alfonso Canales, quien arrinconaba en lo peor de la obra de Rueda su parnasianismo por juzgarlo puro espurio: “Me atrevería a decir que la competencia con Rubén Darío originó los peores poemas del poeta de Benaque. Quiso cantar a los bárbaros en Roma, a los pavos reales, al arco del triunfo, al friso del Partenón, a la risa de Grecia... ¿Qué sabía él de esas cosas?”. “Prólogo” a Rueda, S. *Gran antología*. Editorial Argual. Málaga, 1989.

Cristóbal López en un brillante ensayo⁶⁷⁸. Incidimos en que no debe tomarse al pie de la letra los comentarios de Juan Ramón Jiménez, cuya malevolencia devino a veces en proverbial: “Por desgracia, la tertulia de don Juan Valera y el Casón fueron ribeteando al campesino inocente de resabios cultistas que le sentaban como un tiro, y como un tiro acabaron con él. Sumido en la absurda decoración de una Grecia de yeso en montón fúnebre y una Academia de cuello tieso, Salvador Rueda, con túnica de guardarropía o imposible fraque, se salió de su verde existencia”⁶⁷⁹.

Otra cosa bien distinta son los desvaríos, injurias y delirios de grandeza en los que incurrió en momentos puntuales Salvador Rueda, mayores cuanto peor fuese su relación con el genio de Nicaragua. Hacia los últimos años de su vida llegó incluso a reiterar que “Darío tiene de mí muchas cosas: el helenismo (adquirido en mis dieciséis años de estudio de lo griego para hacer el Catálogo, con otros compañeros, del Museo de Reproducciones Artísticas)”, lo cual no tenía ningún sentido ya que los grandes poemas de tema helenístico de *Prosas profanas* fueron todos escritos antes de 1895, y Rueda además lo sabía⁶⁸⁰.

Pero nos estamos adelantando demasiado en la línea cronológica de las obras de Rueda, pues antes de su gran aliento ático y mientras ya estudiaba en el Museo de Reproducciones el canon de la cultura clásica, no desaprovecharía la ocasión de dar a la estampa varios poemarios de muy distinto calibre e intención. En 1896 asistimos a otra de sus regresiones al realismo con la edición del poema en seis cantos *Fornos*, una suerte de “poema vulgar” de intención pedagógica y moralista⁶⁸¹, y con *El bloque*, en la línea de los “poemas simbólicos” de la Escuela de Núñez de Arce. Al año siguiente reincidía en las viejas maneras con *Flora* (1897), “pequeño poema religioso” de tono campoamoriano, al que habría de seguir paralelamente el sonetario *Camafeos*, obra que, a pesar de su título, poco tiene de parnasiana. Más allá de la invocación a los camées gauterianos, en *Camafeos* se agrupa un conjunto de varias docenas de sonetos

⁶⁷⁸ Cf. “Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, Vol. 22, nº 2, 2002, págs. 493-518.

⁶⁷⁹ “El colorista nacional”, *La corriente infinita*, pp. 57-58.

⁶⁸⁰ Carta fechada el 6 de agosto de 1924, dirigida por Rueda a Fernando de los Ríos y Guzmán. Recogida por Amparo Quiles Faz en *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1893)*.

⁶⁸¹ Como no podía ser de otra forma, Clarín le dedicó una reseña elogiosa en la que aplaudía el que Rueda se hubiese “enmendado”: “*Fornos*, fuera de ciertos pasajes lamentables, es hasta ahora el más serio acto de contrición de Rueda. Ya no hay ni pórticos de Darío, ni juegos malabares de la rima, ni caprichos de rigolade métrica, ni orgías de frases incongruentes, ni el afán absurdo de pintar, y cantar, y tocar, todo junto, con los pies y las manos, y los codos y las rodillas”. *El Imparcial*, el 23 de febrero de 1896.

recopilados por Rueda de distintas etapas de su trayectoria, con lo que ello significa para tonalidad de la obra, variada por no decir contradictoria y chocante. Allí leemos sonetos patrióticos y cívicos, filosófico-morales, románticos y religiosos, de amor filial o alabanza a la ciencia, para sólo espiñar entre tanto casticismo o la inclusión y reubicación de *La bacanal* (*desfile antiguo*). *Camafeos*. *Acuarelas* (1893) y una profesión de fe parnasiana, “El camafeo”.

El año capital de 1898 lo inicia Salvador Rueda con la publicación de *El César*, una mera imitación de los *Gritos del combate* de Núñez de Arce, y así lo encuentra Rubén Darío cuando a finales del 98 arriba por segunda vez a España: el autor de *El ritmo* devuelto al redil de los endecasilabistas. El Darío que había publicado nada menos que sus *Prosas profanas*, que había visto por última vez a Rueda escribiendo un sonetario parnasiano como *La bacanal*, comprende que su viejo compañero, ahora autor de *Fornos*, de *Flora*, de *El César*, había perdido el rumbo. Ni siquiera los tres años estudiando helenismo en el Museo le habían servido todavía para plasmar su erudición en un arte poético concreto, pues aquellos *Camafeos*, como acabamos de indicar, poco o nada aportan ni al parnasianismo ni al modernismo español.

La polémica entre ambos no tardaría en estallar. En la *Revista Nueva*, el 5 de julio de 1899, apareció la colaboración de Darío “Dezires, layes y canciones” –que incluiría en la segunda edición de *Prosas profanas*–, y sólo diez días después, en el mismo lugar, un juicio nada benévolo de Rueda, “Dos palabras sobre la técnica literaria”: “Cuando veo una idea de ahora vestida con lenguaje no de hoy, se me figura ver, por ejemplo, a un concejal que entra en el Ayuntamiento con zapato de hebilla, pantorrilla al aire ajustada por media de seda, chaleco con dos relojes y casaca llena de bordados de colores... Aparte de los caprichos en que, por gusto, como ahora lo hace mi amigo Rubén, se rinde culto, con alarde de ingenio, a momentos por los que pasó el idioma, aparte de esos juegos de la fantasía, la labor consiste en vestir las ideas de hoy con el traje de hoy...”. ¿Y qué estaba entendiendo Salvador Rueda por “ideas de hoy con el traje de hoy”? ¿Imitar, a la altura de 1899, los *Gritos del combate* de Núñez de Arce? Nada más comprensible, entonces, que el desprecio de Rubén⁶⁸².

⁶⁸² No fueron pocas las pullas que el nicaragüense lanzó contra el malagueño en varias de sus crónicas de *España contemporánea*. En “¡Toros!”, fechada el 6 de abril de 1899, a firmaba con cierta sorna, refiriéndose a uno de los toreros más célebres del momento, lo siguiente: “¡El Guerra! Andaluzamente, Salvador Rueda, no hallando otra cosa mejor que decirme de su torero, me clava: “¡Es Mallarmé!”. Vamos, pues, a los toros”. Y en la crónica artística “Certámenes y exposiciones”, del 7 de abril de 1900, opinó que “el señor Alcalá Galiano (...) expone una pequeña tela, castigo de las pupilas, de una violencia

La juventud hispánica, a la larga, tomaría partido por el nicaragüense, algo que no dejaba de ser rotundamente lógico teniendo en cuenta la poesía que con el nuevo siglo habían de escribir uno y otro. Rueda, dolorido, se arrinconará en sí mismo, escupiendo consignas antimodernistas, poniéndose del lado de la vieja guardia más radical y, en fin, condenándose él mismo en el veredicto de la contemporaneidad.

El malagueño nacía al siglo XX tan fecundo e irrestañable como siempre, escribiendo a cuatro manos, reelaborando su poesía, reuniendo viejos poemas en nuevos libros. Por fin sus cinco años de trabajo en el Museo de Reproducciones Artísticas daban verdadero fruto con la publicación, en 1900, del folleto *Mármoles*, incluido ese mismo año en el sonetario más amplio *Piedras preciosas*. Los *Mármoles* son una colección de veinte sonetos parnasianos inspirados en las esculturas del Museo, cuyos modelos concretos han sido apuntados por Vicente Cristóbal López en su excelente artículo ya citado⁶⁸³. Todas las composiciones se ciñen al más ortodoxo e irreprochable de los parnasianismos, cuya recreación de obras del arte griego y renacentista –“Moisés”, “La Victoria de Samothracia”, “La venus de Médicis”, “El Hermes”– perviven como claros y brillantes ejemplos modernistas de la transposición de lo escultórico en lo poético. Pero no porque Rueda consagrara estas piezas a la recreación plástica de grupos escultóricos desatendió por ello el simbolismo mítico de sus figuras olímpicas, según podemos discernir por aquellos versos de “La Victoria de Samothracia”: “Su trompeta de vivos resplandores / que elogió tantos genios triunfadores, / con la mano cayó que la oprimía. // Pero ensalzó a una raza tan completa, / que aquel eco inmortal de la trompeta / en nuestras almas suena toda vía”. Esta proyección de la belleza antigua sobre el espíritu moderno, volvemos a repetirlo una vez más, no debe juzgarse a la ligera una ruptura del ideal parnasiano ni de la malinterpretada impenabilidad, pues

de tintes que no superarían todos los cromos del poeta andaluz Salvador Rueda”. Pero más duras e injustas serían las célebres palabras que le dedicó en “Los poetas”, del 24 de agosto de 1899, y que quizás fueron el detonante de la ruptura definitiva entre ambos: “Salvador Rueda, que inició su vida artística tan bellamente, padece hoy inexplicable decaimiento. No es que no trabaje, pues ahora mismo acabo de ver el manuscrito de un drama de gitanos –otro modo de ver el de Richepin– que piensa someter a los cómicos en la temporada próxima; pero los ardores de libertad ecléctica que antes proclamaba un libro tan interesante como *El ritmo*, parecen ahora apagados (...). Los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea. Volvió a la manera que antes abominara: quiso tal vez ser más accesible al público y por ello se despenó en un lamentable campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo. Yo, que soy su amigo y que le he criado poeta, tengo el derecho de hacer esta exposición de mi pensar”.

⁶⁸³ “Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, Vol. 22, nº 2, 2002, págs. 493-518.

también en las páginas de un Leconte de Lisle y un Heredia hallamos discursos similares. Cantar, evocar, celebrar e incluso reelaborar el mito antiguo desde una visión más moderna y subjetiva no fue extraño tampoco a Gautier, a Banville ni a ningún parnasiano, ni tampoco a Rubén Darío. Paradigmático, en este sentido, resulta el soneto consagrado a la “Venus de Milo” en estos *Mármoles*:

Sobre tu mármol, de hermosura rara,
¡oh reina del amor tres veces santo!,
hizo el cincel con la belleza un manto,
y de tu cuerpo lo tendió en el ara.
Nunca en tu noble y floreciente cara
tembló una gota de caliente llanto,
y te hace fuente de divino encanto
la luz que viertes, como risa clara.
¡Oh Virgen del amor, Madre clemente!:
Fuera tu templo el Parthenón riente,
lleno de fervorosos peregrinos.
Y, en el altar del regio santuario,
tu pecho fuera el místico sagrario,
y tus senos los cálices divinos.

Si comparamos el soneto de Rueda con la “Vénus de Milo” de Leconte de Lisle - *Poèmes antiques* -, podremos observar que en ambos se cifra la impasibilidad de la diosa como una de las características primordiales de su belleza. Si el francés cantaba “Jamais les pleurs humaines n’ont terni ta beauté”, el malagueño se expresa así: “Nunca en tu noble y floreciente cara / tembló una gota de caliente llanto”. El tono exaltado de ambos poemas es exactamente el mismo, pues uno y otro interpelan a la diosa desde un yo poético bien pronunciado. Recordemos el cierre del poema de Leconte de Lisle: “Salut! A ton aspect le cœur se précipite. / Un flot marmeré inonde tes pieds blancs; / Tu marches, fière et nue, et le monde palpite, / Et le monde est à toi, Déesse aux larges flancs!...”.

Tal como adelantábamos, Rueda incluye estos *Mármoles* en la colección de cien sonetos *Piedras preciosas* (1900), al igual que hiciera con *La Bacanal* (1893) al reubicarla en *Camafeos* (1897). No serán éstos los únicos sonetos no inéditos que Rueda integre allí, pues la obra se cierra con algunas piezas del *Himno de la carne* (1890) y otras varias provenientes de libros anteriores, de ahí la heterogeneidad del libro. Han pasado siete

años desde *El ritmo*, y por fin Rueda recrea en verso a aquella “perspectiva pitagórica” y panteísta, propia de su “concepción panmética del Universo”⁶⁸⁴. En este sentido hay que contemplar las series “El poema de los átomos”, “Somos las aguas”, “Somos el cielo”, “Somos las llamas”, “Somos la sangre”, etc.

Retomando el hilo de todo lo expuesto en *El ritmo*, el poeta versifica su punto de vista sobre las distintas manifestaciones de la poesía finisecular: frente a los endecasilabistas –realistas españoles- y ahora también frente a los parnasianos –“versificadores”-, los primeros poemas del libro teorizan sobre “La musa retórica” y “La musa humana” desde la posición del bardo que se quiere pitagórico y simbólico. Rueda, que en *El ritmo* celebraba la retórica del Parnaso como ejemplo de belleza, ahora la ataca por impasible y muerta, acaso pensando que sus “Mármoles” fueran otra cosa sólo por introducir el pronombre personal de primera persona en algún que otro verso. Más que ante un auto de fe, estamos ante un extraño caso de “autoconfusión”.

¿A qué se debía que un escritor de poemas parnasianos malinterpretase de aquella manera el parnasianismo? En primer lugar, no lo olvidemos, Rueda nunca tuvo acceso directo a las fuentes primarias del Parnaso dada su ignorancia del francés. Su visión, por tanto, del *Parnasse* era tan sesgada y equívoca como la de tantos y tantos críticos de su tiempo, quienes nunca fueron más allá del “Préface” de Leconte de Lisle a sus *Poèmes antiques*. Aunque otra causa puede estribar en su creciente voluntad de alejamiento de todo aquello que sonara a Darío, a modernismo, a escuela parisina.

Pese a la indudable calidad de muchos sonetos, *Piedras preciosas* nos vuelve a presentar a un Rueda desorientado por sus propias polémicas, ora parnasiano, ora imitador velado de “Las ánforas de Epicuro” que Darío torneaba por entonces. Se diría que con el paso de los años el mallagueño andase todavía expectante a todo lo que saliese de la pluma del nicaragüense para asimilarlo, adaptarlo, disfrazarlo de sí propio y a veces desfigurarlo. Primero fue con aquel parnasianismo de 1892, y ahora con las honduras trascendentales de 1900. A veces simple y viejo papagayo, estábamos en 1900 y Rueda aún imitaba al Darío de 1892 en poemas como “Rafaela”, trasunto de “La negra Dominga” que no revela, ni por asomo, la gracia del original: “¿Habéis visto a la rubia Rafaela? / Tiene en el alma sol del mediodía, / y hay en su andar tan vaga poesía / que no se sabe si resbala o vuela...”.

⁶⁸⁴ Cf. Cuevas, Cristóbal, “Ensayo introductorio” a la *Gran antología* de Salvador Rueda, Málaga, 1989, pág. XC.

Debido, quizás, a un complejo de inferioridad nunca superado, quien comenzara innovando por sí mismo ya nunca más podría liberarse del estigma de mirar de reojo todo aquello que escribiese Darío desde el momento en que lo conociera. En este sentido afirmaba Max Henríquez Ureña que “el influjo de Rubén Darío se hizo sentir, primero, en Salvador Rueda, (...) aunque el propio Rueda haya hecho la exégesis de su presunta labor renovadora (*Mi estética*), que no fue más que un reflejo de la obra de Rubén Darío”⁶⁸⁵. Y cuando no seguía a Darío, se seguía a sí mismo: aún en 1900 daba a la imprenta *En la vendimia*, un retorno a su vieja manera colorista, un plagio de sus *Cantos de la vendimia* (1891).

En 1901 aparece *El país del sol*⁶⁸⁶, nuevo poemario donde conviven colorismo y romance castizo, cantos a la madre y a la patria, pitagorismos y evocaciones parnasianas de la Atenas clásica como aquella de “El friso del Partenón”, “entre cuyos veinte sonetos algunos rayan tan alto como *Les Trophées*”, en palabras de Ricardo Rojas⁶⁸⁷. Oponiéndose al “Canon simbolista” que por entonces rige los destinos de la lírica hispánica, Rueda integra en todos sus poemarios de principios de siglo varias series del más puro parnasianismo, estancándose así con respecto al modernismo, que ya a la altura de 1900 buscaba superar su primeriza etapa parnasiana. El resto de su inabarcable producción poética, de la que caben destacarse *Fuente de salud* (1906), *Trompetas de órgano* (1906) o *La procesión de la Naturaleza* (1908), obras maestras en el poliédrico universo poético de nuestro autor, nada nuevo añaden ya al conjunto portentoso ni a su posición en el sistema literario del Fin de Siglo.

A medida que aumentaba el prestigio de Darío en nuestras letras, el de Reina iba decreciendo. Ambos poetas intentaron sellar la paz en sendas cartas conciliatorias publicadas por *El Imparcial*, y ya no habría más disgustos entre ellos, pero la sincera amistad de los inicios nunca volvería a restablecerse. Los separaba la estética y la vida viajera: ya conocemos el vagabundeo de Darío, y Rueda comenzó sus largas giras americanas en 1909. Cuando se reinstaló definitivamente en España en 1918, ya Rubén llevaba dos años enterrado.

Pese a que en las dos primeras antologías del modernismo, *La corte de los poetas*

⁶⁸⁵ “El intercambio de influencias literarias entre España y América durante los últimos cincuenta años (1875-1925)”, *Cuba contemporánea*, nº 161, mayo de 1926.

⁶⁸⁶ Aunque se imprimió sin fecha, hay que apuntar este año, pues Gregorio Martínez Sierra publicó una amplia reseña, “*El país del sol (España)*, poesías por Salvador Rueda” en *La Lectura*, julio de 1901.

⁶⁸⁷ “*Trompetas de órgano* de Rueda”, *El alma española*, pág. 174.

(1906) y *La musa nueva* (1908) Rueda era considerado todavía “el par de Darío”, ese mismo año el simbolista español Andrés González-Blanco, en su polémico libro *Los grandes maestros: Salvador Rueda y Rubén Darío* (1908) ya se veía en la necesidad de intentar restituir la grandeza de Rueda y de situarlo a la misma altura, o incluso por encima del propio Rubén ⁶⁸⁸. Los poetas jóvenes de uno y otro lado del Atlántico, sin embargo, no tardaron en alzar la voz contra González-Blanco: así el mexicano Emilio Valenzuela en su reseña “Salvador Rueda y Rubén Darío”, donde considera completamente disparatadas sus opiniones ⁶⁸⁹; O en España, Bernardo G. de Candamo, en cuyo comentario “Salvador Rueda y Rubén Darío” no dudaba en considerar a González-Blanco “injusto” en sus juicios, pues “hay que lamentar lo absoluto de la apología de Rueda”⁶⁹⁰.

Tras la muerte de Darío, y aprovechando que no podía contestarle, Rueda trataría por todos los medios de anteponer su magisterio al del nicaragüense ⁶⁹¹. En este sentido, cabe destacar el artículo “Mi estética”, publicado por el *Mercurio* de Nueva Orleans en 1917. Allí reivindica Salvador la paternidad del modernismo y habla de su estética y de la de Darío como “nuestra arquitectura parnasiana”. Sin embargo, en una carta inédita, citada por *El País* de Montevideo el 17 de febrero de 1959, el malagueño volvería a separar las lindes opinando sobre la doble naturaleza del modernismo en sus comienzos: lo francés, implantado por Darío, y lo autóctono, propio de él mismo: “Un alto entendimiento tiene la moral obligación de hacer el examen serio –y hondo– que aún está por hacer, de la poesía francesa implantada por Darío, y la mía, hija de la naturaleza. (...) Cuando él vino por primera vez a España, ya la revolución poética

⁶⁸⁸ Aunque la obra apareció sin fecha, Regi no E. Boti, en su artículo “Dilucidaciones métricas” -*Cuba contemporánea*, número de agosto de 1921- afirma rotundamente que “se comenzó el 12 y se terminó el 30 de octubre de 1908”. En este artículo, Boti compara las innovaciones métricas de Rueda y de Darío, anteponiendo la mayor hondura y novedad del nicaragüense y aclarando, de paso, algunos puntos oscuros del libro de González Blanco.

⁶⁸⁹ *Revista Moderna de México*, 2ª época, abril de 1909, pp. 122-126.

⁶⁹⁰ *Faro*, año I, nº 43, 13 de diciembre de 1908.

⁶⁹¹ El resquemor de Rueda por haber quedado en un segundo plano respecto a la paternidad del modernismo es algo que acarreó hasta su muerte, y contra lo que se rebeló inútilmente. Pero hasta los propios críticos de la época realista ya vieron, a la altura de 1901, que era Rueda el que seguía a Darío, y no al contrario. Juan Valera, en su artículo “La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX”, publicado en *La Ilustración española y americana* el 22 de septiembre de 1901, hablaba abiertamente de la influencia de Darío en Salvador Rueda, aconsejando al malagueño que desdijera cualquier incursión en el modernismo. Podemos imaginar el malestar de Rueda, diez años mayor que Darío, al verse en inferioridad nada menos que en la pluma de su admirado Valera: “Rueda se deja influir por hábiles aunque peligrosos maestros, y se deja seducir por lo que llaman modernismo, decadentismo, simbolismo y otras modas parisinas (...) Apártese, pues, de los propósitos audaces a que le induce Rubén en el pórtico de *En tropel*”.

estaba realizada, con elementos castellanos, por mi modesta persona. Él aportó después lo francés”⁶⁹².

Probablemente Rueda no pudo ser el padre del modernismo a causa de su talante reaccionario. Recordemos cómo se plegó al juicio de la crítica institucionalizada, cuya galofobia le confundió hasta renegar varias veces de lo que él mismo venía poniendo en práctica, fundamentalmente en lo que se refiere a su vertiente parnasiana. Rueda siempre respetó a los parnasianos, a Leconte de Lisle, a Heredia, a Gautier, pero su conciencia moral, amén de la literaria, le impidió adoptar nuevas maneras como las que el simbolismo y el decadentismo pregonaban, corrientes que el malagueño entendía indisociables⁶⁹³.

Poeta demasiado confiado y confinado en sus propias concepciones de la lírica, sacerdote de su talento natural, muy grande, por cierto, firmó su propia sentencia de muerte al no querer aprehender lo bueno y nuevo que traía el simbolismo. Si a ese talento natural se hubieran adunado idiomatismo, moderación, concisión y falta de prejuicios, quizás pudieran estar hablando ahora del gran modernista español del XIX, parejo al primer Darío. Rueda fue un callejón sin salida para el propio Rueda.

Novísimo poeta y gran de en la medida de su sistema literario, el malagueño encarna quizás como ningún otro el olvido historiográfico de una época fundamental en el devenir de la poesía española como la del modernista. La crítica, muchas veces por inercia, ha condenado, sin leerla en ocasiones, la obra de Salvador Rueda a ese limbo de los precursores cuya única importancia radica, precisamente, en su condición de anunciadores de lo nuevo, sin juzgar ni estudiar con verdadera profundidad la poesía del malagueño atendiendo a sus valores intrínsecos. Así lo ha entendido, magistralmente,

⁶⁹² Recogido por Donald F. Fogelquist en *Españoles de América y americanos de España*, pág. 96.

⁶⁹³ En 1907 Rueda publicaba en *El nuevo mercurio* una carta para su director, Enrique Gómez Carrillo, que supuso una de las más duras diatribas contra las influencias del decadentismo y el simbolismo francés en el modernismo y, a la vez, un elogio del Parnaso sin parangón hasta entonces en sus escritos: “Cómo quiere usted que diga a los hispanoamericanos, a quienes entrañablemente quiero y admiro desde toda mi vida, que deben crearse una poesía propia, con fisonomía de raza, como la tienen todas las naciones, y que hasta hoy no la poseen, aunque algunos estén intentándolo con soberano empuje, y que, en cambio, se dejen de pordiosear las migajas de morfina que caen de la estrambótica mesa de los poetas agotados del Barrio Latino de París (...) hartos de estar pasados de moda, los intelectuales Laforgue y Khan...”. Frente a estas influencias malsanas de los Mallarmé, Laforgue o Khan, Rueda opone a los grandes poetas franceses, que no son otros que los románticos y los parnasianos: “Y esa pluma, no del París grandioso de los Hugo, de los Leconte de Lisle, de los Prudhomme, de los Coppée, de los Musset, de los Lamartine, de los Heredia, sino pluma robada a un morfinómano, a un descuajeringado de los nervios, a un despampanado de la médula, la pasean, de regreso a América y a España, trayéndonos para nutrición de nuestras almas...”. “Los melódicos y los instrumentistas. La copa francesa y la copa natural”, *El nuevo mercurio*, nº 2, febrero de 1907.

Carlos Bousoño: “Los premodernistas, y en general los precursores, son experimentados de otro modo a como existieron inicialmente, pues los leemos teniendo a la vista el estado artístico subsiguiente más maduro y perfecto, que les arroja sombras de invalidez”⁶⁹⁴.

Estas “sombras de invalidez” parecen haberse cubierto, en lo que respecta a la pura calidad artística, a todos y cada uno de nuestros premodernistas. Sacar a la luz la poesía de Rueda por sí misma y no sólo por su valor documental dependerá, en gran medida, no tanto de una relectura profunda y atenta de los muchos aciertos de su obra, sino también, y sobre todo, de darle su verdadero sitio en nuestros manuales de historia de la modernidad literaria, en el complejo proceso dialéctico de la canonización. Quizás un cambio de etiqueta, de “premodernista” a “modernista de la primera hora”, ayudaría a ello. Antinómico a todas luces resulta el señalar, como se ha venido haciendo, al parnasianismo entre las direcciones fundacionales del modernismo y dejar fuera del mismo a uno de los grandes escritores de poemas parnasianos en lengua española. Démoles a Salvador Rueda el sitio que merece.

3.3.12 Ricardo Gil y el Parnaso *à mi-voix*

La huella del Parnaso en la obra de otro de los grandes poetas premodernistas, Ricardo Gil (1858-1908) no es tan evidente como en las de Manuel Reina y Salvador Rueda. Lírico de aliento becqueriano, de una profunda subjetividad y conciencia moral y religiosa, parece obvio que no será el parnasianismo ortodoxo de Leconte de Lisle o Heredia el que habremos de buscar entre sus ascendencias, sino aquel de Coppée y Sully-Prudhomme, cuyos temperamentos se adecuaban perfectamente al suyo y al del sistema literario español de la Restauración. Ya en su época le fueron atribuidas dichas lecturas, y desde de su muerte la crítica no ha dejado tampoco de indicarlo⁶⁹⁵.

⁶⁹⁴ *Teoría de la expresión poética*, tomo II, pp. 354-355.

⁶⁹⁵ En la nota necrológica publicada en *ABC* el 2 de diciembre de 1907 se le juzgaba ya un “entusiasta del arte por el arte”, mientras que en el obituario que a la sazón le dedicó E. Díez-Canedo se señalaban sus puntos de contacto con Coppée y Sully-Prudhomme: “Es una poesía principalmente alegórica; de una filosofía burguesa muy semejante a la de Coppée. Ricardo Gil es un Coppée menos vulgar, un Sully-Prudhomme menos filósofo. Representa en la poesía española el papel que en la francesa tienen los primeros disidentes del Parnaso; pero todo recuerdo se personaliza y toda coincidencia es más de temperamento que de imitación directa”. “Ricardo Gil”, *La lectura*, Año VIII, tomo I, enero de 1908. Sin embargo, el propio Díez-Canedo volvería a referirse luego a esta filiación al terando los términos e indicando esta vez coincidencias concretas, menos de temperamento y más de “imitación directa”. Cf. “Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo”, *Revista de Libros*, nº 8, pp. 55-65, Madrid, 1914; “Los comienzos del modernismo en España”, *España*, nº 379, 21 de julio de 1923. E.

Ricardo Gil, nacido en Murcia y madrileño de adopción, residió durante un breve período de tiempo en el París en 1875, donde pudo ponerse al día en cuanto a la poesía que por entonces triunfaba en la capital: el Coppée que ya había publicado *Les Intimités* (1868), *Poèmes divers* (1869), *Poèmes modernes* (1869) y sobre todo *Les Humbles* (1872), y el Sully-Prudhomme que acababa de triunfar con *Les Vaines tendresses* (1875) y cuyos poemarios anteriores eran muy leídos por el público en general, *Stances et Poèmes* (1865), *Les Épreuves* (1866), *Les Solitudes* (1869) o *Les Destins* (1872). A diferencia de Reina, del que apenas sabemos nada en este sentido, y de Salvador Rueda, Ricardo Gil dominaba perfectamente el francés, como así lo demuestra su traducción, en 1887, de *La confesión de un hijo del siglo* de Alfred de Musset.

Pese a los ecos de Campoamor y Bécquer y de románticos franceses como Lamartine, en su primer poemario, *De los quince a los treinta* (1885) pueden señalarse ya varias composiciones en las cuales el influjo de los parnasianos menores es asoma evidente, no sólo por el tono y los motivos, sino por la perfección formal, consonántica, sobria y elegante, de sus versos. A este respecto, Gil se separa de la mayoría de los poetas de su tiempo ensayando combinaciones métricas novedosas, aprendidas de aquellos parnasianos de los que toma algo más que el mero contenido.

Les Humbles de Coppée –“La nourrice”, “Le petit épicurien”, “Un fils”...- tienen su correspondiente reflejo en algunas piezas melodramáticas de estructura dialogalística como “Epístola a un ciego” o “Las estrellas errantes”, en tanto que la misiva en la que el poeta presta su voz a un soldado –“Lettre d’un mobile breton”- es calcada por Gil en “La víspera del combate (carta de Juan Soldado)”. El canto elegíaco y bélico que resuena en “A la patria (lejos de ella)” guarda muchísimas semejanzas, no sólo por su métrica, con los poemas patrióticos que Coppée compuso durante la guerra franco-prusiana de 1871, como “Plus de sang!”, también incorporado a *Les Humbles*. Y por su parte, la evocación de los seres amados inspirada en la contemplación de humildes objetos domésticos, prefigurada ampliamente en la sección “Promenades et Intérieurs”

K. Mapes, en 1926, opinaba igualmente que “Ricardo Gil imite directement quelques auteurs parnassiens, spécialement Catulle Mendès” - *L’Influence française dans l’œuvre de Rubén Darío*, pág. 7-, mientras que Federico de Onís no dejaría tampoco de señalar la semejanza entre Gil y “los últimos parnasianos” - *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, pág. 49-. También F. Sáinz de Robles opinaba que “en sus viajes por Francia se dejó influir decisivamente por los parnasianos” - *Historia y antología de la poesía castellana*, Aguilar, Madrid, 1950, pág. 189-. Ya en época más reciente, R. Navas Ruiz ha escrito que “Gil asimiló (...) lo histórico y lo folclórico como símbolo de asuntos actuales con preciosismo parnasiano” - *Poesía española. El siglo XIX*, pág. 52-, y A. Suárez Miramón, por su parte, que “Gil sintetizó el intimismo romántico con el parnasianismo”. *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, pág. 230.

de *Les Humbles* y en piezas de Sully-Prudhomme como “Les Vieilles maisons” o “Le Dernier adieu” –ambas en *Les solitudes*– emerge en “El último juguete”⁶⁹⁶.

El poema más próximo a la ortodoxia parnasiana que podemos señalar en *De los quince a los treinta*, el cuento exótico “Aben-Taher, caudillo de Mursiet”, presenta un desarrollo tonal y formal que no apunta directamente a las *Leyendas* de Zorrilla, como pudiera esperarse, sino a varios de los *Contes épiques* de Mendès y de los “Récits épiques” de Coppée de tema coránico como “L’Araignée du Prophète” o “La tête de la Sultane” - *Les Récits et les Élégies* (1878)-. Recordemos que esta última pieza, “La cabeza de la sultana”, fue traducida por Carlos Fernández Shaw por aquellas mismas fechas del primer libro de Gil e incluida luego en *Poemas de François Coppée* (1887).

A la reflexión intimista y filosófica que hiciese célebre a Sully-Prudhomme deben gran parte de su sustancia composiciones como “Humo”, “Por qué amargan las adelfas”, o “Pereza”. ¿No es el Sully-Prudhomme de *Stances et poèmes* y de *Les solitudes* el que traslucen los versos de “Lo que dice el silencio”? “Cuando muere de abril tarde tranquila / y en el seno del bosque se destila / dudosa claridad, / la ansiada libertad que el hombre sueña / y cuya sombra en alcanzaarse empeña / canta en la soledad...”. En cuanto a los poemas de amor que pueblan *Stances et poèmes*, muchos con cierta carga narrativa y especulativa, parecen sin duda haber sido el modelo elegido por Gil para “Después de la lluvia”, “Transmigración” o “Mañana”.

Por su parte, la sombra del Catulle Mendès de *Contes épiques*, fundamentalmente en lo que se refiere a aquellas escenas de aire infantil o fabulístico con cierto trasfondo cristiano -“Parvulus”, “La dernière abeille” o “Le lion”- se alarga en algunos poemas del libro como “El sueño del león” o “El elefante blanco”.

Si *De los quince a los treinta* pasó prácticamente desapercibida para la crítica oficial, no sucedió otra cosa con la segunda y más importante obra de Gil, *La caja de música* (1898). En cuanto a su estilística nada ha cambiado respecto al primer libro, pero su calidad artística y hondura lírica aparecen ahora maduras y afinadas. Se repiten allí, pues, los ecos de Bécquer y la influencia francesa de los Mendès, Coppée y Sully-

⁶⁹⁶ Estamos ante uno de los grandes motivos que la poesía realista española imitó de aquellos parnasianos menores. Recordemos que en las *Soledades* de Eusebio Blasco (1877), cuyos ecos de Coppée y Sully-Prudhomme ya han sido sugeridos, aparecía en varios poemas, como también dejaría su marca en la obra de Sinesio Delgado y en los *Poemas vulgares* (1891) de Emilio Ferrari. Y en el ámbito hispanoamericano, otro seguidor de Coppée, en este caso el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, habría de invocarlo en la serie de “Efímeras” (1882). Cf. Grant, R. P., “The Poetry of Francois Coppee and Gutierrez Nájera”. *Hispanic Review*, enero de 1945, pág. 68.

Prudhomme, a lo que debe sumarse un creciente interés por lo plástico y por el objeto suntuoso, ausente en *De los quince a los treinta*, que acerca a Gil un poco más a la clásica manera parnasiana.

El Coppée de *Les Récits et les Élégies* y sobre todo el Catulle Mendès de *Contes épiques* no tuvieron en España mejor intérprete y más afortunado artista que el Ricardo Gil de muchos poemas de *La caja de música* como “Aguafuerte”, “El retrato”, “Vidriera”, “El secreto”, “El testamento de Friné”, “La parábola del sembrador” o “Va de cuento”. Es el propio Gil quien nos da la clave del origen genérico francés y parnasiano de estos poemas al concebirlos como *cuentos en verso* -recordemos los *Contes en vers et poésies diverses* (1880) de Coppée-. La emotividad ingenua, la perfección formal y los múltiples detalles ornamentales de algunas estrofas del célebre “Va de cuento”, ¿acaso no recuerdan a Catulle Mendès, y por supuesto a Rubén Darío, tan deudor de aquél?:

Un cuento me pides, claro se adivina
en tus ojos grandes al mirarme atentos.
¿Va de cuento? Vaya, será mi heroína
la princesa rubia de los rancios cuentos.

La princesa rubia de ojos parecidos
a los tuyos, Laura, grandes, pensadores,
que daba sus joyas a los desvalidos
y se alimentaba con jugo de flores.

La princesa rubia de pies aniñados
Que hubiera podido calzar tus chapines;

La que remontaba ríos plateados
Unciendo a una concha ligeros delfines.

(...)

La que va ciñendo delicados tules,
Que bordó de estrellas hada bienhechora,
Por entre las brumas de cuentos azules,
En pos de un ensueño de color de aurora.

(...)

Sobre rico trono de metal bruñido,
Cercado de damas, bella entre las bellas,
La princesa rubia lucía un vestido

De ligeros tules bordado de estrellas.

Ni una perla ornaba sus trenas sedosas,
Que sembró de flores, con modestia suma,
Y agitaba, obsequio de hadas primorosas,
Precioso abanico de rizada pluma...

Lo más celebrado del libro ha sido, e mpero, aquellos poemas de honda subjetividad donde Gil, retomando el motivo de “El último juguete”, evoca el paso del tiempo y a los seres queridos partiendo de una serie de detalles simbólicos como objetos inanimados y personales: “Memento”, “La rueca”, “Los juguetes de la abuela”, “La canción de las llamas” y sobre todo “Tristitia rerum”, su poema más célebre y antologado. La tristeza de las cosas fue tema, como dijimos, bien caro a los Sully-Prudhomme y Coppée, y en este sentido cabe entender las palabras de Enrique Díez-Canedo a propósito de “Tristitia rerum”: “Rubén Darío, al leer esto, preguntaría: ¡Qué Coppée! ¿no es verdad? Coppée, en efecto, mejor que el traducido entonces por Fernández Shaw. Coppée, cuyos ecos marcan una etapa en los predecesores americanos y españoles de Rubén Darío”⁶⁹⁷. El poema de Gil merece el calificativo de magistral por la simbología y hondura anímica que destila y por una factura cuya sonoridad se adecúa perfectamete al motivo. Más que la muerte de la amada, es la fuerte impresión causada por su ausencia lo que puebla de sugerencias emocionales cada verso y cada imagen. Así lo señalaba Richard Cardwell refiriéndose a los varios poemas compuestos por el murciano bajo este signo: “The sting of death is drawn because the poet concentrates not on death itself but on the absence of the departed”⁶⁹⁸. Poemas como “Besos perdidos”, “Prudencia” o “La hoja rosa” explican estas líneas. El yo lírico confiesa allí cómo fue capaz de llorar por la muerte de la amada tan sólo cuando, al pasar por su alcoba, cayó un pétalo de unas rosas que le pertenecieron: “Preguntas si lloré... la peligrosa / lucha afronté sereno. / Después, para que en noche silenciosa / se derramase al fin el vaso lleno, / bastó ligero pétalo de rosa”: de nuevo, Gil no hacía otra cosa que seguir muy de cerca “Le Dernier adieu” de Sully-Prudhomme.

Recordemos los primeros compases de tan bella pieza como “Tristitia rerum”:

⁶⁹⁷ “Los comienzos del modernismo en España”, *España*, nº 379, 21 de julio de 1923.

⁶⁹⁸ “Introduction to *La caja de música*” University of Exeter, 1972. p. XV.

Abierto está el piano...
 Ya no roza el marfil aquella mano
 Más blanca que el marfil.
 La tierna melodía
 Que a media voz cantaba todavía
 Descansa en el atril.

En el salón desierto
 El polvo ha penetrado y ha cubierto
 Los muebles que ella usó:
 Y de la chimenea
 Sobre el rojo tapiz no balancea
 Su péndolal el reloj...

Si leemos “L’ Absente” - *Soirs moroses* (1876)- de Catulle Mendès, muchos de los versos de “Tristitia rerum” nos parecen una refundición de este soneto: “C’ est une chambre où tout languit et s’ effémine; / L’ or blême et chaud du soir, qu’ émousse la persienne, / D’ un ton de vieil ivoire ou de guipure ancienne / Apaise l’ éclat dur d’ un blanc tapis d’ hermine. // Pleine de la voix mêlée autrefois à la sienne, / Et triste, un clavecin d’ ébène, que domine / Une coupe où se meurt, tendre, une balsamine, / Pleure les doigts défunts de la musicienne. // Sous des rideaux imbus d’ odeurs fades et moites. / De pesants bracelets hors du satin des boîtes / Se répandent le long d’ un chevet sans haleine. // Devant la glace, auprès d’ une veilleuse éteinte, / Bat le pouls d’ une blanche horloge en porcelaine, / Et le clavecin noir gémit, quand l’ heure tinte”⁶⁹⁹.

Otra huella parnasiana presente en *La caja de música*, y más compleja de detectar que las anteriores, es la de la obra de Léon Dierx *Les Lèvres closes* (1867), que el propio Catulle Mendès había imitado en sus *Soirs moroses* (1876). El Dierx de tono menor, el

⁶⁹⁹ A pesar de las fuentes parnasianas, el motivo, obviamente, es un clásico de la lírica universal, muy común también en el simbolismo. Así lo señalaba ya M. J. Díez de Revenga en su artículo “Sobre Ricardo Gil y La caja de música”, *Homenaje a Baquero Goyanes*, Madrid, 1974, pp. 69-78. Bien apuntaba K. Niemeyer cómo una y otra vez la crítica ha deducido de la lectura de “Tristitia rerum” la impronta de las *Rimas* de Bécquer, fundamentalmente de la VII, la XVI y la XXV II. Por otro lado, Niemeyer niega, con tradiciendo a algunos críticos como Cardwell, una hipotética influencia del simbolismo francés en “Tristitia rerum”. Cf. *La poesía del premodernismo español*, pp. 221-222. La impronta del motivo de “Tristitia rerum” se percibe luego en modernistas como Antonio Machado y del primer Juan Ramón Jiménez. Lily Litvak, analizando uno de los primeros libros del moguereno, *Jardines lejanos*, calibraba la figura de la “mujer doliente”, “viva pero borrada, siempre a la retaguardia, expresada mejor por su ausencia”, y recogía unos versos que recuerdan al Gil de “Tristitia rerum” o “La canción de las llamas”: “En un vaso plata y gris / hay rosas y rosas blancas; / hay una silla vacía / ...en donde ella se sentaba...”. Cf. *Erotismo fin de siglo*, pág. 78.

Dierx que reflexiona melancólicamente sobre el paso del tiempo en poemas como “Soir d’Octobre”, “Journée d’Hiver” o “L’Odeur sacrée” se avenía perfectamente al temperamento lírico de Gil. Donde más claros suenan los ecos de Dierx en la obra es en un poema como “Sorpresa”, inspirado en el francés “Les yeux de Nyssia”, aunque la pieza de Gil, más pesimista, evoque una anécdota de tintes becquerianos. Dierx narra cómo sigue por el bosque a su amada “Nyssia”, con la que conversa en franco idilio, teñido a veces de desencanto: “Je suivis dans le bois l’enfant aux cils soyeux. / Non loin d’un petit lac dormant nous nous assîmes; / Tout se taisait dans l’herbe et sous les hautes cimes; / Nyssia regardait le lac silencieux, / Moi, le fond de ses yeux...”. En “Sorpresa”, por su parte, el yo lírico también sigue a su amada, “Nise”, por el bosque, y conversa fugazmente con ella: “Vi que cruzaba el robledal espeso / cantando y sola mi adorada Nise. / Tenaz seguila y sorprenderla quise / para robarla codiciado beso...”⁷⁰⁰.

Póstumamente se reunieron en 1909 los poemas dispersos e inéditos de Gil en el volumen *El último libro*, que ninguna novedad aportaba a sus dos obras anteriores, pues siempre fue el nuestro un poeta unívoco que apenas incurrió en terrenos extraños a su naturaleza. *El último libro* rezuma de nuevo la influencia de los parnasianos mayores: ya Enrique Díez-Canedo nos indicó algunas imitaciones del Catulle Mendès de *Contes épiques* en estos poemas póstumos: “Compárense “El puente”, de *El último libro*, con “Le Consentement”, de los *Recits épiques* de Catulle Mendès, por ejemplo. Los relatos poéticos de Coppée y de Mendès le impresionaron profundamente”⁷⁰¹. Y más tarde volvería el crítico a incidir en este aspecto de la obra: “El espíritu de Catulle Mendès anima sus discretas elegancias; en varios poemas recogidos en su libro póstumo (...) le sigue tan de cerca que es casi el mismo. “Dicha completa” es una mera transformación de “Le Dis ciple”, que está en los *Contes épiques*; “El puente” sigue paso a paso el desarrollo de “Le consentement”, en otra atmósfera”⁷⁰².

No le faltaba razón a Díez-Canedo, pues la primera sección del libro, “Narraciones”, imita el género narrativo que Mendès había desarrollado en sus *Contes épiques*. Aparte de los señalados por Díez Canedo, “Dicha completa” y “El puente”, Gil adapta aquel

⁷⁰⁰ Ya otro autor premodernista como Ricardo Catarineu, en su reseña del libro, había indicado la filiación de Gil con algunos de los poetas parnasianos citados hasta ahora. Para Catarineu, el poema “Náufragos” participaba de una “poesía profunda como la de Su lly-Prudhomme”, mientras que “La estatua caída” le parecía “una poesía de Coppée”. “Ricardo Gil”, *La Correspondencia de España*, 19 de febrero de 1898.

⁷⁰¹ “Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo”, *Revista de Libros*, nº 8, pp. 55-65, Madrid, 1914.

⁷⁰² “Los comienzos del modernismo en España”, *España*, nº 379, 21 de julio de 1923.

modelo de cuentecillo en verso y ambientación exotista, bien helénica, coránica o bíblica, en un buen número de piezas como “Divina fuerza”, “Soberbia”, “Envidia”, “Noche mil y dos”, “La risa de l sátiro” o “El beso”. Sobre otro poema de esta sección, “Tierra ingrata”, ha expresado Ricardo Navas Ruíz que “ejemplifica el papel primordial que lo estético ocupa en la creación poética de Gil, en consonancia con los valores parnasiano-simbolistas. La fuerte denuncia social contra la forzada emigración económica se expresa a través de un paisaje poético y un lenguaje artístico”⁷⁰³. Si el tema de la emigración, aunque ambientado en este caso en el Éxodo bíblico, había inspirado uno de los *Contes épiques* de Mendès –“La Patrie”–, el antecedente de “Tierra ingrata” se encuentra en “Émigrants” de Coppée –*Les Humbles*–: allí están los motivos concretos de la emigración a América, el mismo tono, melindroso y amargo, los mismos personajes y escenarios, etc.

Por su enorme valor documental, quizá la sección más interesante de *El último libro* sea “Mater dolorosa”, donde Gil afronta el sentir generacional ante los hechos del Desastre del 98: un canto elegíaco por la madre España, desde la indignación unas veces, otras desde la esperanza. Y en este caso, también Léon Dierx, en *Les lèvres closes*, incluyó un poema de tono elegíaco titulado “Dolorosa mater”, aunque el tema central difiere plenamente del poema de Gil, pues el parnasia no francés no aludía a la patria, sino a la “Nature”.

Como hemos podido observar a lo largo de estas páginas, Ricardo Gil bebe directamente de aquellos “disidentes” de la Escuela y su obra se asemeja en muchos aspectos a la lírica a media voz de los Coppée, Sully-Prudhomme, Mendès o Dierx. Prejuizar en él, por lo tanto, a un poeta exclusivamente posromántico o becqueriano sería simplificar y desfigurar por completo su significado y alcance en el contexto del premodernismo⁷⁰⁴. Como tampoco parece más acertado, por otra parte, pretenderle filiación alguna con el simbolismo francés. Si el murciano propuso algunas novedades, si por algo se le puede considerar premodernista, ello estriba básicamente en lo que

⁷⁰³ *Poesía española. El siglo XIX*, pág. 698.

⁷⁰⁴ Tan sólo María Josefa Luna Guillén ha desdeñado, al estudiar a Gil, la influencia directa del Parnaso, y de Coppée en particular, en un libro bien documentado pero de dudosa valía exegetica. Tras comparar apenas un poema del Coppée de *Les Intimités* (1868) con otros varios del murciano concluye que el subjetivismo absoluto de *La caja de música* o *De los quince a los treinta* nada deben a la manera parnasiana, y que el nulo apego a la ciudad moderna y una diferente interpretación del paisaje impiden hermanar a Gil con el poeta de *Les Humbles*. En fin, para Luna Guillén “nada en los procedimientos poéticos [de Coppée] nos recuerdan afinidades con Gil”. Cf. *Ricardo Gil. Poeta de atardecer y de alba*, pág. 197 y ss.

tomó de los poetas del Parnaso, de ahí que un nombre, a priori, tan alejado del modernismo esteticista como el de Ricardo Gil resulte ser, en realidad, uno de los que más y mejor bebieron de los poetas de la Escuela para renovar la lírica española del período de la Restauración⁷⁰⁵.

3.3.13 Bajo el signo de Coppée: Fernández Shaw y Catarineu

No hubo poetas en toda nuestra literatura del Fin de Siglo que mostrasen una adhesión tan incondicional a François Coppée como Carlos Fernández Shaw y Ricardo Catarineu, nuestro coppéeistas por excelencia. Lírico y dramaturgo gaditano, Carlos Fernández Shaw (1865-1911) tradujo, adaptó e imitó con devoción al poeta francés hasta el punto de que le debemos a él el único volumen dedicado íntegramente a las versiones de un parnasiano que se editara en la España del XIX, los *Poemas de François Coppée* (1887), a lo cuales deben sumarse sus adaptaciones para el teatro de los dramas *Severo Torelli* (1894), *El certamen de Cremona* (1906) y *La bendición* (1910).

Dejando a un lado su inmensa y popularísima labor como dramaturgo, gran creador en el ámbito del “género chico”, el Fernández Shaw lírico se estrenaba en 1883 con un tomo de *Poesías*, escrito a los 17 años, donde pervive la imitación de los grandes poetas españoles de su tiempo como Zorrilla, Núñez de Arce, Selgas, Bécquer o Manuel del Palacio, en tanto que al año siguiente publicaba la leyenda *El defensor de Gerona* (1884), tras la estela de los “poemas simbólicos” de Núñez de Arce.

Editados en Madrid en 1887, los *Poemas de François Coppée* representan uno de los primeros documentos relacionados con la recepción del Parnaso en nuestro país. El primer ejemplar de la obra se lo enviaría Fernández Shaw al propio maestro francés, quien previamente había autorizado la traducción y que le agradecería aquellas versiones en una carta que reconfortó sin duda el ánimo del joven gaditano: “Os debo, señor, mucha gratitud por haber traducido una parte importante de mis versos en la noble lengua de Calderón y de Cervantes. Nunca he sentido tanto mi ignorancia de las

⁷⁰⁵ Si Ricardo Gil fue considerado un gran poeta por sus compañeros de generación como Ferrari, Reina o Rueda y por los jóvenes del modernismo español, la percepción que de su obra tuvieron los modernistas hispanoamericanos no fue nada halagadora. Rubén Darío, en la crónica “Los poetas”, enviada el 24 de agosto de 1899 a *La Nación* de Buenos Aires y luego incluida en *España contemporánea*, despachaba a Ricardo Gil con un desdén impropio de su gentileza y benevolencia como crítico: “Se nombra mucho a Ricardo Gil. He buscado sus obras, las he leído; no tengo que daros ninguna noticia nueva”. No menos escueto fue el juicio que el nicaragüense Santiago Argüello dejó en sus *Lecciones de Literatura Española* (1903): “Ricardo Gil, correcto, hábil en la expresión del sentimiento e hijo del más puro venero castellano”.

lenguas extranjeras. Vuestro libro, colocado sobre mi mesa de trabajo, me hace el efecto de un cofrecillo lleno de cosas preciosas, pero del que, desgraciadamente, no tengo la llave. Mis sentimientos son tanto más vivos cuanto que un amigo, que habla el castellano, me asegura que vuestra traducción es del todo excelente. Me siento orgulloso y feliz por haber inspirado a un poeta como usted; y os tiendo las dos manos fraternalmente. François Coppée”⁷⁰⁶.

Dada su fama entre nosotros, no eran ni mucho menos las primeras adaptaciones al español del autor de *Les Humbles*, como el propio Fernández Shaw se apresuraba a reconocer en su introducción al volumen⁷⁰⁷. Sin embargo, se trataba de la primera vez que se reunían en un volumen independiente, conformando una pulcra antología, eso sí, del Coppée más alejado del Parnaso, pues Fernández Shaw no tuvo cuenta ninguna pieza de su primer libro, *Le Reliquaire* (1866), sólo de obras posteriores como *Les Intimités* (1868) –“Intimidades”-, *Poèmes modernes* (1869) –“Ángelus”, “El padre”, “La bendición”, “¡...Esperando!”-, *Contes en vers et poésies diverses* (1880) –“La tabla”, “La vendedora de periódicos”, “Por la bandera”, “Los zarcillos”-. Los poemas más afines al clasicismo parnasiano que allí se incluyen están extraídos de *Les Récits et les Élégies* (1878): “La cabeza de la sultana” “La velada” y “El naufragio”-⁷⁰⁸.

Lo más relevante de la obra radica en la serie de *notas y noticias* que se adjuntan a los versos y de las que se sirve Fernández Shaw para realizar un extenso examen de la

⁷⁰⁶ Recogida por Guillermo Fernández Shaw en la monografía sobre su padre *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw*. “Biblioteca Románica Hispánica”. Gredos. Madrid, pp. 82-83.

⁷⁰⁷ “Conozco muy pocas traducciones de las poesías de Coppée en castellano: dos o tres, primorosamente escritas por D. Cayetano de Alvear. Me dicen que el actor Catalina, muerto hace poco, dejó varias entre sus papeles, pero no he tenido ocasión de verlas. Imitaciones de sus obras he leído algunas: un hermoso poema de nuestro gran novelista Don Juan Valera, publicado en *La Ilustración Española y Americana*; otros del Sr. D. Ramiro Blanco, si no me es infiel la memoria, que vieron luz en las columnas del *Madrid Cómico*; y un monólogo: *El Dedal de plata*, escrito por D. Manuel Reina en brillantes versos, que se estrenó con mucho aplauso en el teatro Español de Madrid, hace dos años. No conozco más”. Hemos conseguido localizar los textos de Valera y Reina a los que se refiere Fernández Shaw, en tanto que sobre aquellos “papeles del actor Catalina”, como ya vimos, llamaba también la atención Eusebio Blasco. Por su parte, ignoramos cuáles fueron aquellas imitaciones de R. Blanco. En cuanto a las traducciones “primorosamente escritas” de Cayetano de Alvear, Díez-Canedo las incluye muy tardíamente, junto con otras de Banville, Leconte de Lisle, Catulle Mendès y Léon Dierx en su antología *La poesía francesa moderna* (1913), donde reconocía además que fue este D. Cayetano de Alvear “el primer introductor de Coppée en España”...

⁷⁰⁸ En “Al lector”, Shaw advierte que “no son mis traducciones literales, y me apresuro a declararlo, de tal modo que, a veces, más se asemejan a paráfrasis que a otra cosa”. A este respecto, Luis París criticaba así el perfil de Shaw como poeta y traductor: “Es un joven que lee o canta muy bien los versos y que, además, los hace. Me resulta anodino, y creo que lo más saliente de su vida literaria consiste en haber publicado un libro en que desfigura, traduciéndole, al poeta francés Coppée”. *Gente nueva: crítica inductiva*, Imprenta popular, Madrid, pág. 119. La obra no lleva fecha, aunque Eduardo Huertas ha propuesto la de 1890. Cf. *La Joven España: Germinal y Gente Nueva*. Ciclo de conferencias, Revolución y restauración en Madrid (1868-1902); 23. Artes Gráficas Municipales, 1995.

poesía gala de su tiempo, “De François Coppée y de los poetas líricos franceses”. Shaw, cuya devoción por Coppée es absoluta, comienza por rendir tributo a los grandes románticos, Vigny, Lamartine, Musset, Barbier, Nerval, Victor Hugo, pero a los cuatro maestros del Parnaso no les dedica gran espacio, argumentando que su labor es reseñar la poesía actual de Francia, contemporánea a él mismo: a Gautier y Baudelaire, apenas una frase para cada uno: el primero es “el de la espléndida rima y la imagen brillante como el oro al sol”; el segundo, simplemente, “el satánico Charles Baudelaire”.

De la poesía parnasiana viva todavía, Shaw destacaba que “unos, como Leconte de Lisle y Théodore de Banville, caminan a su ocaso; otros, como Coppée y Sully Prudhomme, se encuentran en el cenit de su gloria. (...) Leconte de Lisle es un gran maestro de la lengua, y sus poesías hacen gala de rigurosa precisión en el estilo, vigoroso y enérgico. El fue maestro reconocido de todos los *parnassiens* (...). Théodore de Banville, más brillante, más inspirado aún que Leconte de Lisle, según mi pobre entender, en *Las Cariátides*, en las *Estalactitas* y en las *Odas funambulescas* hay reflejos semejantes a los que brillan en *Émaux et camées*. En los versos de Gautier y en los de Banville la luz fulgura como el rayo del sol en el brillante. Los dos han cincelado también sus estrofas como piezas de orfebrería”.

La pertenencia a la Escuela de su admirado François Coppée, “el más insigne de todos”, obliga a Fernández Shaw a detenerse en el fenómeno parnasiano con cierta exhaustividad, partiendo para ello de la *Légende du Parnasse Contemporain* de Catulle Mendès, obra que va citando y parafraseando hasta completar un análisis amplio de la formación y los miembros más importantes del cenáculo.

El comentario finaliza con una interesante reflexión sobre las últimas manifestaciones de la poesía francesa justo en los albores del simbolismo, aún desleído en el decadentismo: la murga de los *decadents* responde, para el gaditano, a “la tristeza artificial y las afectadas perversidades. Alientan a la fantasía, y la fantasía toma vuelos desatinados. No tienen, como los *parnassiens*, ni reuniones determinadas ni editor común: (...) les une el bizantinismo en sus gustos, las mismas divagaciones y excesos en el pensar, y extravagancias semejantes en el decir. El vulgo les inspira profunda aversión. El poeta, según ellos, debe aislarse en busca de lo raro, de lo exquisito. La salud abunda. El poeta debe, por lo menos, padecer de neurosis. Ser histérico es ya una gloria. El estado sanguíneo es degradante. La anemia ennoblece. (...) Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, dos *parnassiens* de indudable mérito, seducidos por el ansia de la

novedad, se inspiraron en las exageraciones que, al ser aplaudidas e imitadas, dieron origen al grupo de los *decadents*. Hoy sus discípulos abundan”.

Cierra estas notas, como no podía ser de otro modo, una extensa noticia bibliográfica de Coppée, cuyas principales virtudes no radicaban precisamente en sus rasgos más parnasianos: Fernández Shaw se queda con “el poeta parisien, el poeta de las realidades, de las amarguras discretas y de los suspiros ahogados, de las almas que tienen alguna vez su novela y nunca historia y cuyas lágrimas corren siempre en silencio”.

Desde este momento, la sombra de Coppée será alargada en la trayectoria de Carlos Fernández Shaw. Su siguiente poemario, *Tardes de abril y mayo*, editado el mismo año que las traducciones del parnasiano (1887), compila una serie de poemas de amor claramente influenciados por *Les Intimités*: bien cursilones y con cierta inclinación por lo narrativo y lo conversacional. A partir de entonces nuestro autor se volcaría en su obra dramática, hasta obtener la noche del 17 de febrero de 1894 uno de los mayores éxitos de su carrera teatral con el estreno de *Severo Torelli*, el célebre drama de François Coppée adaptado al verso castellano⁷⁰⁹.

La fama de Fernández Shaw como periodista y autor de sainetes, juguetes líricos, zarzuelas o revistas se acrecentó a lo largo de la última década del siglo XIX y de la primera del XX, proveyéndole de sonoros triunfos y un buen capital, aunque aún volvería por sus fueros con otras dos adaptaciones de François Coppée: en 1906, con música de Tomás Bretón, estrenaba la comedia musical “El certamen de Cremona” –

⁷⁰⁹ Fernández Shaw había tenido la oportunidad de presenciar en París una representación de la obra y de contactar directamente con el propio Coppée, quien le autorizó inmediatamente para la elaboración de la versión en español. Cf. Fernández Shaw, Guillermo. *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw*. Pág. 87. Pese a todo, la versión de Shaw se vio envuelta en cierta polémica a propósito del cobro de los derechos de autor. Cf. *El Imparcial*, 23 de enero de 1894 y *La Ilustración Ibérica*, 3 de febrero de 1894. Sea como fuere, Fernández Shaw dedicó una nota al poeta francés en la cabecera de la impresión de la obra, reconociendo que todo el éxito del drama se debió exclusivamente a la maestría del original: “Suyo es el drama *Severo Torelli*. Y lo que en este arreglo me pueda corresponder, que es bien poco, se lo dedico afectuosamente. Así conseguiré, como es de justicia, que, por un concepto o por otro, todo sea de V., tanto en la obra original como en la versión española”. Para una detallada crónica del estreno, pueden consultarse *El Heraldo de Madrid* -15 y 18 de febrero de 1894- o *Madrid cómico* -24 de febrero de 1894-. Un fiel indicador del éxito de la obra fue el que tan sólo unas semanas después de su estreno se representara paralelamente al original, también en el Teatro Español, una parodia cómica, *Sotero Choreli o Contra un padre no hay razón*, escrita por José de la Cueta y Ángel R. Chaves. Finalmente, y como curioso colofón a la recepción de *Severo Torelli* en nuestro país, transcribimos la cartelera que el 8 de julio de 1914 anunciaba *El Heraldo de Madrid*: “Gran Teatro. Palacio del cinematógrafo. Mañana jueves tendrá lugar el estreno de la interesantísima y emocionante película, en color, adaptación cinematográfica del poema del mismo título, de Francisco Coppée, titulada *Severo Torelli* (1500 metros), que por su magnífico argumento y hermosa presentación alcanzará un éxito ruidoso”. Se trata del film mudo dirigido por Louis Feuillade y que contaba con la actuación de Renée Carl, Musidora y Fernand Herrmann, estrenado en París sólo tres días antes, el 5 de junio.

basada en *Le Luthier de Crémone* (1876)- y, finalmente, en 1910, *La bendición*, versión dramática del poema “La Bénédiction” -*Poèmes modernes* (1869)-, incluida ya entre los *Poemas de François Coppée* de 1887.

Después de más de dos décadas sin publicar poemario alguno, en 1908 retomaba el poeta gaditano su creación lírica con el volumen *Poesía de la sierra*, conjunto de versos bucólicos que prolongaban la sensibilidad contenida, a veces honda y a veces remilgada propia de las obras de Coppée. Destaca ahora el tono popular y arromanzado de muchas composiciones, así como ciertos elementos propios del modernismo que ya se habían impuesto en nuestra lírica -“Pierrot en la selva”-. Entre lo mejor del libro cabe recordar aquellos poemas puramente descriptivos cuya visión de la naturaleza participaba de una óptica semejante a la de Salvador Rueda, según podemos leer, por ejemplo, en los “Cantos del pinar”:

El pinar hermosísimo es una jaula abierta.
Con el alba gozosa, el pinar se despierta.
De los pinos descuélganse los pájaros diversos,
como si un gran poema desgranara sus versos.
Las águilas revuelan altísimas. Abajo
va rayando los aires con sus alas el grajo.
Van cantando los cucos, y engañando, ladinos.
Dijérase que suenan relojes en los pinos.
Vuelan por todas partes, con caprichosos vuelos,
libres como las auras bajo los anchos cielos,
los mirlos enlutados y los cuclillos grises,
pica-pinos muy rojos y menudos malvises,
ágiles andaríos, rápidos verderones,
tordos, agachadizas, alondras, gorrones...
los pardillos humildes, las urracas voraces,
abubillas crestonas y rondajos torcaces...

En los últimos años de su vida Fernández Shaw fue haciendo acopio de una gran cantidad de material que iría agrupando en poemarios de diferente perfil. Tras aquella *Poesía de la sierra*, Shaw cerrará una trilogía de poemas inspirados en la naturaleza con *Poesía del mar* (1910) y póstumamente *Poemas del pinar* (1911). Antes había dado a la imprenta *La vida loca* (1909), obra sin la unidad de las anteriores en las que alterna lo elegíaco y popular con lo cívico e incluso lo cómico, o *El poema de “caracol”*,

romancillo picaresco que tendría continuidad en un *Cancionero infantil* (1910).

Paralela en un segmento importante a la de Carlos Fernández Shaw hay que considerar la trayectoria de Ricardo José Catarineu (1868-1915). Periodista y dramaturgo del género chico, su poesía se inscribe en la corriente del realismo influenciado por François Coppée, a quien también tradujo. Sin embargo, y a diferencia del poeta gaditano, Catarineu además vertió al español versos de otros varios parnasianos.

Dejando aparte sus novelas y su dramaturgia, la poesía de Catarineu nacía al mundo con la publicación en 1887 de un libro de *Versos* de tono posromántico. Luego vendrían *Flechazos* y *Hechizos* (ambos de 1889), compuestos de retazos becquerianos y científicismos deudores del prologuista de *Flechazos*, Melchor de Palau. A los temas políticos y cívicos allí presentes debe sumarse también una manifiesta inclinación a la lírica de contenido social y desarrollo sensiblero y demagógico, en la estela de los libros de Coppée, traducido dos años antes por Fernández Shaw. De 1890 data el folleto *Tres noches. Poema*, narración de un realismo burdo tal las que escribieran los Núñez de Arce –*Maruja*-, Velarde –*El año campestre*-, Ferrari –*Poemas vulgares*- o el propio Salvador Rueda –*El secreto, Fornos...*-.

A partir de aquel 1890 comenzaron a aparecer sus traducciones de algunos poetas parnasianos dispersas por sus libros y por algunas publicaciones periódicas de España e Hispanoamérica: Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle, Gautier, Silvestre y por supuesto Coppée en una serie de versiones que no representan, ni por asomo, la línea clásica de la poética parnasiana. Baste leer un fragmento de la versión arromanzada de “El cielo claro” de Leconte de Lisle para cerciorarnos de ello: “En el cielo azul, que raya / la golondrina al pasar, / la mañana, que florece / como divino rosal, / ya la enramada perfuma, / calienta los nidos ya; / los pájaros, palpitantes, / tienden el vuelo fugaz...”. Si comparamos este poema con el original, “Dans le ciel clair” –*Poèmes tragiques* (1876)-, una pieza que no era tampoco lo más característico de Leconte de Lisle, podremos observar cómo Catarineu no conservó ni tan siquiera la musicalidad afínada, consonántica y reiterativa del francés: “Le long des frais buissons où rit le vent sonore, / Par le sentier qui fuit vers le lointain charmant / Où la molle vapeur bleuit et s'évapore, / Tous deux, sous la lumière humide de l'aurore, / S'en vont entrelacés et passent lentement / Par le sentier qui fuit vers le lointain charmant, / Le long des frais buissons où rit le vent sonore...”.

En 1893 Catarineu publica su quinto poemario, *Giraldillas*, aplaudido por crítica y

público. Dedicado a su “cariñoso maestro” Campoamor y prologado por Clarín, no aportaba absolutamente nada nuevo con respecto a sus poemarios anteriores, a no ser un conjunto de “Cantares” y algunas traducciones de Sully-Prudhomme, Gautier y Leconte de Lisle. Será en 1899, con la publicación de *Los forzados* (1899), cuando Ricardo Catarineu se ciña con mayor tenacidad al modelo de su venerado François Coppée, y en concreto, al Coppée de *Les Humbles*, al que va siguiendo de cerca a lo largo de todo el libro. He aquí los paseos, “Proménades et intérieurs”, por un Madrid melodramático, poblado de obreros –“Himeneo”-, mendigos –“La verja”-, soldados harapientos –“Los soldados”- y floristas –“La florista”-. “Himeneo” no es otra cosa que una pintura realista en la que Catarineu recrea los componentes plásticos de *La grève des forgerons* (1869) de Coppée. El arranque de la pieza nos recuerda cuáles eran los rasgos parnasianos que aún pervivían en estas obras:

Poleas de estirados correaes;
Ruedas de complicados engranajes;
Planchas que giran; golpes de martillos;
Del humo, bajo el techo, los encajes;
Roncas voces y rostros amarillos...
Con sus hornos lucientes, como hogueras
De resplandor eterno,
Y su trajín de hierros y calderas,
La fábrica es la imagen del infierno.
(...)
Y el que sale de aquella gran balumba
De sombras negras y de espectros rojos,
Como si se escapara de una tumba
Pasándose las manos por los ojos,
Después ve el humo en raudo movimiento
Abrazarse a los altos campanarios,
Romper sus olas en el mar del viento,
Volar hacia el azul del firmamento
Y perderse en los cielos solitarios...⁷¹⁰

⁷¹⁰ José María de Cossío fue el primero en señalar tan flagrante ascendiente: “Una influencia francesa me parece evidente en él: la de François Coppée, al que tradujo en rasgos dramáticos, que se representaron con éxito, de carácter social. La descripción de una fábrica en su poema “Himeneo” parece arrancada de *La huelga de los Herreros*, pongo por pieza social del poeta francés, traducida por Catarineu. En la mayor parte de los casos el procedimiento es poner a la vista el contraste de la miseria y el lujo, vinculando a

Años más tarde, en 1902, el poeta español presentaría una traducción íntegra de *La grève des forgerons*, *La huelga de los herreros*, monólogo dramático despojado de la bicromía rojinegra del original, a la que luego seguiría una adaptación de *Le Passant* (1869), *El caminante* (1903)⁷¹¹.

Al final de su vida, y más allá de su intensa labor en el periodismo y la dramaturgia, Catarineu aún publicaría dos poemarios más. *Estrofas* (1907), con un prólogo, favorable al modernismo, firmado por Manuel Bueno, acuña versos melancólicos, tiernos y pesimistas, dedicados al amor doméstico y familiar en la estela de *Les Intimités* de Coppée y de *Stances* de Sully-Prudhomme, en tanto que *Madrigales y elegías* (1913), casi una antología de toda su obra anterior, persevera en la nota intimista y hogareña de *Estrofas* y en viejas traducciones de Coppée, Sully-Prudhomme, Gautier y Leconte de Lisle.

3.3.14 Otros poetas en la órbita del Parnaso. Urbano, Blanco-Blanco, Belmonte, Redel y Aguilar

Autor de varias novelas y de teatro cómico, Ramón Antonio Urbano (1865-1913), de origen malagueño, agrava en su obra varios de los defectos de su paisano Salvador Rueda. Galófobo, antimodernista, Urbano no supo o no quiso saber que su poesía, pretenciosamente castiza, presentaba por influjo del propio Rueda y de otros poetas premodernistas como Reina o Gil algunas peculiaridades de origen francés, “una de ellas, la parnasiana, que combatió (...) sin comprender su significación”, según nos

aquella generalmente la virtud y a éste el vicio”. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, pág. 1304.

⁷¹¹ Si en 1894 Fernández Shaw lograba un éxito abrumador con el estreno de *Severo Torelli*, la respuesta del público y la crítica ante *La huelga de los herreros* y *El caminante* de Catarineu fue positiva, aunque no tan deslumbrante. Días antes del estreno de *La Huelga de los herreros*, el primero de marzo de 1902, desde las páginas de *El Heraldo de Madrid* se llamaba a Coppée “el poeta más célebre entre los escritores franceses de hoy”, mientras que a la traducción de Catarineu apenas se le dedicaba un escueto “se ha limitado a versificarla con la mayor fidelidad posible”. Más interesante resulta la crónica firmada por “M. B” —¿Manuel Bueno?— del estreno en el madrileño Teatro de la Comedia de *El caminante* —*El Heraldo de Madrid*, 15 de marzo de 1903—. La adaptación fue del gusto del firmante, sobre todo por la “admirable traducción poética de Catarineu”, si bien su juicio sobre Coppée contenía una severa diatriba contra el parnasiano, algo pasado de moda entre nosotros: “Dijérase que la deliciosa fantasía lírica estrenada anoche (...) fue su straida a Banville, que ha sido, en mi sentir, quien ha engarzado el ensueño en las palabras con más arte. Coppée es un poeta para saciar el ansia ideal de las porteras sensibles. Su musa es de sotabanco. (...) Coppée es pueril y vulgar, sensiblero y cursi”. Recordemos que la traducción de Catarineu era la segunda que se realizaba de *Le Passant* al español, pues en 1875 había aparecido en Madrid *El amor que pasa. Idilio en dos escenas*, a cargo de Francisco Luis de Retes y Francisco Pérez de Echevarría.

declaraba José María de Cossío, que llegó a llamarle “parnasiano español de su tiempo”⁷¹².

El primer libro de Urbano, *Romancero: colección de romances históricos y legendarios* (1890) se inscribe en la profunda revitalización del género romancístico propia del XIX. La obra contaba además con una sección final, “Granos de arena”, donde se entremezclaban las imitaciones del colorismo andaluz y costumbrista del primer Rueda con la poesía satírica, moral o patriótica. Menos aún cabe decir de *Vida cómica: prosa y verso festivos* (1894), un cúmulo de vulgaridades y ripios.

Su primera obra destacable fue *Girones* (sic), publicada en 1900. Un Juan Valera “viejísimo, ciego y atormentado” confesaba en el prólogo que, a pesar de que sus gustos poéticos habían quedado anticuados -“me he quedado en Víctor Hugo, Lamartine, Beranger y Teófilo Gautier. Algo ha llegado hasta mí de Baudelaire y de Rollinat, que me han parecido dos fastidiosas y estrafularias caricaturas”-, en el libro de Ramón Urbano “no deja de notarse (...) el influjo, aunque moderado y juicioso, de (...) exóticos modernismos”, es decir, de “modernistas, parnasianos, decadentes, estetas, simbólicos, funambólicos y no sé cuántos dictados más”. En su opinión, lo mejor de la poesía de Urbano radicaba en su faceta narrativa y descriptiva, y sobre todo, en su arte sonetístico, no sólo comparable al de Heredia, sino superior incluso: “Hay también en el presente tom o algunos sonetos hábilmente contruidos, cada uno de los cuales es como un esmalte o un pequeño cuadro en miniatura. El soneto de esta clase está hoy muy de moda, gracias principalmente al poeta cubano José María de Heredia, que lo ha compuesto admirables en lengua francesa. (...) No es extraño, pues, y sí muy natural y digno de aplauso, que el Sr. Urbano aspire a competir con el poeta Heredia y hasta a vencerle escribiendo sonetos castellanos, algo a la manera de los franceses que hay en *Les Trophées*”.

Pasando por alto la demencia senil de Valera, el libro de Urbano apenas tiene cosa que ver con los *Trofeos*. Se abre con un lema, “Fe, Patria, Amor”, nada parnasiano, obviamente, que ya adelanta el espacio en que se va a mover la poesía del malagueño: la religiosidad cristiana, la celebración de la patria, la española y la andaluza, y el amor, bastante cursi la mayoría de ocasiones. Lo más cercano al Parnaso estriba en varios sonetos como “La prueba del beso” o “La bacante”, muy similares a algunos del Reina de *La vida inquieta* y del Rueda de *La bacanal*, y en dos narraciones en verso de tema

⁷¹² *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, pág. 1325.

bíblico como “Nazareth” y “Herodías”, en la misma línea de las que incluyera Catulle Mendès en sus *Contes épiques* y cuya técnica bien la podía haber aprehendido Urbano de los *Poemas paganos* de Reina o de los libros de Ricardo Gil.

En 1902 se publica *Humo*, en cuyo “Proemio” el propio poeta, saliendo al paso de las veladas acusaciones de modernismo que Valera le consagrara, se encarga abiertamente de renegar de cualquier afrancesamiento y se define como “enemigo de toda otra forma poética que no trascienda al principio de nuestra antigua poesía castellana”. Contra el “modernismo parnasiano” y el “modernismo a secas” Urbano, completamente desorientado, confunde simbolismo, decadentismo y parnasianismo, y declarándose enemigo de la “antipática bandera parnasiana” opina lo siguiente de la Escuela: “Mucho pudiera decir de la “obscuridad elevada a dogma” (...) que eleva los cantos de los poetas *parnasianos*. Éstos parecen gongoristas, por cuanto enmarañan los conceptos hasta dejar a obscuras al más lince, si que la prodigalidad en las palabras simbólicas (...) logre aclarar el asunto, pues, antes bien, lo oscurecen más y lo apartan de toda posibilidad de ser percibido...”. Por lo demás, *Humo* repite exactamente las directrices apuntadas ya en *Girones*: costumbrismo andalucista -“La vendejera”-, “contes épiques” de corte parnasiano -“Antígona”-, patriotismo y glorificación del catolicismo.

Hasta 1911 no volvería a publicar poemario alguno Ramón Urbano, en concreto una colección de *Bajo-relieves* dedicada al rey Alfonso XIII. Con retazos de poemas ya editados anteriormente y versos nuevos de dispar y contradictoria estética, el malagueño confeccionó un sonetario que a pesar de la forma y del título apenas presenta más que un par de ensayos parnasianos. Al igual que sucede en los *Camafeos* de Salvador Rueda, estos *Bajo-relieves* resultan una mezcla caótica de tonos, temas y maneras que van desde las consignas patrióticas y ultra-católicas y el costumbrismo andaluz, hasta una leve influencia modernista del Manuel Machado de *Alma. Museo. Los cantares*, con su música verlainiana y su ékfrasis parnasiana:

Sobre el peplos cadente surge el torso venusto,
de femeniles gracias y morbideces lleno;
donde se alzan turgentes las cúpulas del seno
y se enarca cual ánfora el abdomen augusto.

Elévase gallarda sobre el divino busto,
la faz, que sin pupilas es de mirar sereno;
y cautiva el contorno de su perfil heleno,

como encanta la pátina de su mármol vetusto.

A ti, la que por brazos tienes santos muñones,
elevatoré de hinojos suspiros y canciones,
del Amor adorándote cual madre soberana.

A ti, raro prodigio de los griegos cinceles;
hija, acaso, de Scopas; quizás de Praxiteles:
¡a ti; deidad insigne de la gloria pagana!...

Traductor, novelista y poeta cordobés, Marcos Rafael Blanco-Belmonte (1871-1936) fue un premodernista en pleno auge del modernismo español. Su poesía de madurez, que comienza a desarrollarse en los primeros años del siglo XX, permaneció sujeta a las tradiciones líricas de la España de finales de siglo, con sus resabios románticos, su realismo sentimental, su casticismo cívico y patristico y cierto amaneramiento modernista de signo parnasiano. A ello debemos sumar su contribución a la recepción de la Escuela en España con algunas versiones de Heredia y otros parnasianos menores. El primer poemario de Blanco-Belmonte, *Aves sin nido* (1902), trasluce página por página la huella del François Coppée de *Les Humbles* y de sus sucedáneos españoles, exagerando, si cabe, la nota melodramática y lacrimógena del francés hasta límites lamentables. La obra se abre con una dedicatoria de Manuel Reina en la cual se nos anticipa qué vamos a leer: “Las párpados entorno humedecidos, / y al soñar en tu espléndida poesía / -¡oh cantor de los niños desgraciados!- / surge ante mí la pléyade lozana / de tus cándidos héroes infantiles...”. Todo el libro gira así en torno al humanitarismo sentimental y la temática de los desheredados, de los niños huérfanos y pobres, del efectismo lírico de escaso vuelo, plagado de acarameladas cursilerías más propias de un mal poeta de 1882 que de 1902. Leamos la primera estrofa del primer poema, “Carta a un expósito”: “Mi querido Luisín: con honda pena / tu ilegible cartita he releído; / tu triste carta, de amargura llena, / es doliente sollozo de alma buena / que gime con dulcísimo gemido...”.

Tras publicar algunas versiones de *Les Trophées* en *La Ilustración española y americana*, Blanco-Belmonte reanuda su carrera de vulgar imitador de *Les Humbles* en *La vida humilde* (1906), cuyo título evoca claramente la obra de Coppée y por la que desfilan también sus “Memorias maternas”, “Los pequeños”, “Los aprendices”, “La limosna del pobre”, los “Huérfanos con padre”, las “Niñerías”, los “Juguetes” del niño

difunto, la “Guitarra del ciego”, etc.

Al año siguiente publica una colección de traducciones, *La poesía en el mundo* (1907), compilación heterogénea que abarca los más diversos ámbitos de la lírica occidental, aunque dominen los románticos europeos y algunos parnasianos como Catulle Mendès, Sully-Prudhomme y Armand Silvestre⁷¹³. Acorde con estas traducciones y con lo que debería ser un buen alumno de Manuel Reina, *Los que miran más allá* (1911) presenta por fin ciertas piezas que, de haber sido escritas veinte o treinta años antes hubieran granjeado a Blanco-Blanco fama de gran precursor y no de poeta completamente trasnochado. El rigor formal y la huella del verso rubendariano, la atención a lo descriptivo y plástico, la acumulación de objetos artísticos y suntuosos y el exotismo de algunas de las composiciones inscriben, pues, esta obra tardía en los límites del primer modernismo parnasiano: “La princesa lejana”, “¡Como era en un principio! (apólogo chino)”, o “El origen de la muerte (leyenda india)”, así lo atestiguan:

Al pie de la pagoda alabastrina,
Que surge de la selva en la espesura
Como estrella perlina
Entre los velos de la noche oscura,
Un insigne bracmán, sabio y vetusto,
De barba cual la flor del magnoliero,
Apacible mirar, semblante augusto
Y palabra más firme que el acero,
Ante un grupo de gente desvalida
Relataba con voz sonora y fuerte
La admirable leyenda de la Vida
Que fue madre y origen de la muerte...

Algunos de estos poemas, según nos aclara el propio poeta, se inspiran directamente en Catulle Mendès, como “La caja de música” y “Los príncipes”, “pensamientos de una

⁷¹³ Aunque el libro -*La poesía en el mundo. Composiciones de los más famosos poetas extranjeros*. Maucí, Barcelona, s. a.- apareciese sin fecha, se anunció como novedad editorial en la revista madrileña *Nuevo mundo* el 12 de diciembre de 1907. Tras esta obra aún veían la luz otras versiones de poetas parnasianos –Gautier y Coppée- firmadas por Blanco-Blanco en *La Ilustración española y americana*. Sus poetas franceses predilectos fueron siempre Víctor Hugo y los parnasianos menores como Coppée y Catulle Mendès, a quien idolatraba por aquellos años, según podemos constatar en un artículo suyo publicado el 13 de febrero de 1908 en *El Imparcial*, “Una anécdota de Mendès”, en la que lo juzga “El poeta exquisito, el cuentista maravilloso, el maestro de cronistas y de críticos teatrales, el dramaturgo admirable y admirado...”.

narración en prosa de Catulle Mendès” que participan de manera distintiva de los *Contes épiques* del propio Mendès o de los *Récits et elegies* de Coppée. Con *La patria de mis sueños* (1912) y *Al sembrar los trigos* (1913), ambos de aliento romántico, ora victorhuguesco, ora becqueriano, concluye la trayectoria poética de Rafael Blanco- Belmonte en un viaje hacia atrás en la diacronía estética de la literatura finisecular.

Cordobés y amigo personal de Blanco-Belmonte, Enrique Redel y Aguilar (1872-1909), él último de los premodernistas del que nos ocuparemos, comenzó a publicar poesía en diarios de su ciudad natal como *La Unión* o el *Diario de Córdoba* cuando apenas contaba veinte años de edad. En 1893 se trasladó a Madrid y, tras abjurar de su poesía anterior, imitada de las rimas de Bécquer, de Campoamor y de Núñez de Arce - *Primicias* (1892), *Desvaríos* (1892), *Ecos de las vigiliass: pasionarias, cambiantes, desvaríos, pensamientos* (1893)- se situó bajo la protección de su admirado Salvador Rueda, quien le prologó su siguiente poemario, *El aire libre* (1893). Allí Rueda advierte al joven cordobés del “peligro gravísimo” que corre, el de “dar en la extravagancia”, y le aconseja, ante todo, que “no exagere sus símbolos” ni “enmarañe su sintaxis”. La poesía de Redel en *El aire libre* adolece de aquellos defectos propios de los primeros libros del maestro malagueño y, sobre todo, de la vertiente más romántica de su paisano Manuel Reina: excésivo verbalismo y filosofía rudimentaria. Cabe destacar, sin embargo, alguna que otra imitación de Coppée como “La vendedora de globos” y la “Declaración de Fe” con la que se abre el librito, encabezada con una cita nada menos que de Leconte de Lisle: “Venerad el arte y despreciad los éxitos que se consiguen fácilmente”.

En 1897, ya de vuelta en Córdoba, Redel y Aguilar daba a la imprenta el primer volumen de sus *Obras literarias*, en cuyo prólogo el propio Salvador Rueda reconocía que Redel, “como artista, se inclinaba un poco hacia mí”, y que “de querer buscarle filiación al vate cordobés, la encontraría pronto en mí mismo”. Así, la primera sección del volumen, *Amapolas* (1893-96) conjuga el colorismo andaluz más superficial y deudor de Rueda con el orientalismo premodernista -“El patio en la siesta”-. A continuación, Redel inserta *Algo de letras*, una serie de páginas de crítica literaria entre las que cabe destacar un ensayo “Contra los artistas extravagantes” de la naturaleza de “Paul Verlaine, el gran poeta parnasiano, que borracho de cerveza pasa la vida en los cafés de París”.

Predicar en el desierto (1894) presenta una unidad temática mayor que las secciones

anteriores, ciñéndose a la poesía costumbrista andaluza y a cierto realismo urbano de tinte social, aunque bastante ingenuo y maniqueo, en la estela de Coppée y de sus seguidores españoles como Fernández Shaw o Catarineu. Esta tendencia se acentúa en *Turbas y espectáculos* (1895), donde podemos leer piezas como “La huelga de los obreros (Boceto)” que, sin anunciar ascendiente alguno en Coppée, parafrasea los pasajes descriptivos y resume el argumento del célebre drama del francés, *La grève des forgerons* (1869). Por su parte, *Almanzor* (1896), dedicada a Manuel Reina, no es más que una imitación de los *Poemas paganos* del maestro, editados ese mismo año.

El segundo volumen de estas *Obras literarias* de Redel y Aguilar apareció dos años después, en 1899, y constaba de dos poemarios: *Premisas y deducciones* (1897-1898), que mezclaba a lo patriótico el costumbrismo andaluz de patio morisco y la temática social coppéana —“El taller de los herreros”, “La zanja de los pobres”...-; y *La docena del fraile* (1898), una serie de epístolas en verso.

Tras dos folletos de temática moral y circunstancial, *La prensa* (1900) y *Expansiones* (1901), el poeta cordobés recogía toda su poesía última en *La lira de plata. Cantos y sonetos. Lluvia de flores* (1907), miscelánea en la cual tenían cabida la poesía moral, filosófica, religiosa, patriótica, e intimismo posromántico y lo meta-poético. Ya póstumamente vería la luz *Ramillete de violetas* (1913), un conjunto de poemas de circunstancias y cantares de aire popular.

4 Recepción del parnasianismo en la literatura hispánica posterior a 1898

4.1.1 Cuba

4.1.1.1 Parnasianismo en Cuba tras la Guerra de la Independencia

Los sucesos del 98 dinamitaron el devenir del modernismo cubano, forzando a un replanteamiento de los esquemas literarios precedentes. Una poética del perfil del parnasianismo fue condenada al ostracismo, si bien hubo autores mayores que retomaron algunos de sus rasgos en una serie de obras publicadas durante los primeros lustros del siglo XX.

Francisco Javier Pichardo (1873-1941), poeta sobrio y pulcro de achaques románticos, presenta en su único libro, *Voces nómadas* (1908), algunas traducciones de Catulle Mendès y de Heredia, así como sonetos propios -“Dánae”, “El jamelgo”, el tríptico “Selva cubana” o “Tritón”- escritos bajo el signo de *Les Trophées*. Por su parte, el malogrado René López (1882-1909) fue uno de aquellos poetas de la segunda generación modernista cubana que siguió muy de cerca la huella de Julián del Casal. Aniceto Valdivia, “Con de Kostia”, com piló seis poemas de R. López en la antología *Arpas cubanas* (1904), algunos de tono romántico, como “Barcos que pasan” o “Versos de orgía”, y otros de indudable raigambre parnasiana: “El escultor”, “Página de rosa”, “Retrato” y “Cuadro andaluz”, fechado en 1899 y dedicado a Salvador Rueda, indudable ascendente, junto a Casal, de su poesía⁷¹⁴.

Finalmente, cabe reseñar la figura de José Manuel Poveda (1888-1926), el más excesivo y alucinado de los modernistas cubanos de la segunda generación. En 1905 comenzó a publicar sus primeros versos en la revista habanera *El estímulo*, que él mismo había fundado, y entre 1908 y 1910 colaboraba con artículos sobre autores extranjeros y traducciones en las revistas de Santiago *El Pensil* y *Renacimiento*. Gran agitador cultural de su país, fundó en 1912, en La Habana, la Sociedad de Estudios Literarios, donde impartía conferencias y fue dando a conocer su obra ensayística, sus versos y sus traducciones -Banville, Augusto de Armás, H. de Régnier, Rodenbach, Stuart

⁷¹⁴ René López murió joven, a los 27 años, sin publicar poemario alguno. Su obra dispersa, que apareció en las revistas de la isla entre 1903 y 1909, ha sido compilada por Jorge Yglesias en el pequeño volumen *Barcos que pasan* (1986).

Merrill...-. Por fin en 1917 Poveda hizo acopio de toda su poesía dispersa en el volumen *Versos precursores*, cuyo “Prefacio del autor” explica la naturaleza de las cinco secciones que conforman la obra como “períodos estéticos por los cuales atravesó sucesáneamente (sic) el yo en formación, antes de alcanzar su cima solitaria”. De esta guisa, y no dudando en citar a los autores que más le influyeron en cada una de estas etapas, Poveda parte del “Joyel parnasiano” que da título a la primera sección hasta el decadentismo de “Evocaciones” y “Advocaciones” y el simbolismo de “Las visiones y los símbolos”, para concluir con unos humanitarios y visionarios “Cantos neodionisiacos”. Sin duda, este “Joyel parnasiano” está entre los escasos ejemplos en que un autor hispánico reconoce explícitamente una producción propia con dicho epíteto, y, según afirma el autor en el citado Prefacio, “resume las voces dispersas: canciones, poematos (sic) de todas las jordanas, unidos por lo que tienen de común, el culto de la forma, el gusto de la plástica, la adoración de lo perfecto”. Empero, la única característica común a los poemas que se integran en este “Joyel parnasiano” resulta del empleo del soneto, frente a la ametría del resto de secciones; y, paradójicamente, es en el simbolismo y no en el parnasianismo donde abrevan realmente. La subjetividad del autor se enseñoorea con cada uno de dichos sonetos, plenos de sugerencias místicas, músicas lunares, psicologismos y negras melancolías de sesgo baudelaireano... Incluso los medallones dedicados a sus autores predilectos no corresponden precisamente con los miembros del *Parnasse*: “Albert Samain”, “Paul Verlaine”, “Stéphane Mallarmé”... Si algo de estos *Versos precursores* se ajusta a la preceptiva de la Escuela no se trata del “Joyel parnasiano”, sino de la sección “Advocaciones”, cuyas recreaciones históricas - “Casandra” o “Clytemnestra” - no desfiguran el hieratismo y el decoro herediano de *Los trofeos*.

A manera de curiosidad, cabe reseñar una de las últimas antologías de traducción de poesía francesa que cuenta con poetas del Parnaso, *Festín de poesía* (1984), del cubano Samuel Feijóo. En el prólogo, que trata de cuestiones de traductología, Feijóo ejemplifica el difícil mantenimiento de la rima en la traslación de un idioma a otro con varias versiones de sonetos de José María de Heredia, concluyendo que “por conservar la rima se destroza a un poeta”, y que “por hacerse el traductor siervo de la rima degüella al poema original”. Feijóo, prescindiendo, pues, de dicho artificio, traduce en verso libre algunos poemas de Baudelaire, Banville y Coppée, si bien son los poetas decadentes y simbolistas en su mayoría los que copan la antología.

4.1.2 México

4.1.2.1 La eclosión modernista en México. La *Revista moderna*

Tras la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera en 1895 y el cese definitivo de la *Revista azul* al año siguiente, una publicación recoge el testigo modernista en México, la *Revista moderna* (1898-1903), símbolo del triunfo absoluto del nuevo movimiento literario en la República una vez superadas las vacilaciones de ensayos anteriores⁷¹⁵.

Dadas su divulgación a nivel continental y su enorme labor en la propagación de la estética modernista, la *Revista moderna* merece ocupar, en este sentido, un lugar de preferencia paralelo al de la *Revista de América* (1894) de R. Darío y Jaimes Freyre o al de su coetáneo *El Mercurio de América* de Eugenio Díaz Romero. Subtitulada “Arte y Ciencia”, fue fundada y dirigida por Jesús E. Valenzuela y contó desde el inicio con redactores fijos plenamente adscritos al modernismo como José Juan Tablada, Balbino Dávalos o Amado Nervo. Allí se divulgó la obra de la plana mayor del movimiento a uno y otro lado del Atlántico: Martí, Díaz Mirón, Lugones, Darío, Unamuno, Jaimes Freyre, Maeztu, G. Valencia, J. A. Silva, S. Chocano, L. Díaz, M. Machado o Salvador Rueda, y contó con traducciones de los mayores poetas franceses del romanticismo – Hugo y Lamartine-, de todos y cada uno de los parnasianos -Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire, Heredia, Mendès, Sully-Prudhomme, Coppée, Henry Cazalis, A. France y L. Dierx-, así como de los d ecadentes y simbolistas que por entonces representaban las más novedosas apuestas líricas -Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé, Huysmans, Maeterlinck, Richepin, Verlaine, Stuart Merrill, Rollinat, Samain...-. Vivió una segunda etapa con el rótulo de *Revista Moderna de México* (1903-1911), de nuevo dirigida por Jesús E. Valenzuela. Con respecto a su primera época, esta nueva andadura presentó escasas disonancias, acaso la inclusión de los principales nombres del joven modernismo español -J. R. Jiménez, A. Machado, Villaespesa o Antonio de Zayas- y la ausencia de traducciones de los poetas románticos y algunos parnasianos como Coppée y Banville, sustituidos a hora por miembros menos relevantes de la Escuela -A. Métrat, H. Cazalis-.

⁷¹⁵ Junto a la *Revista Azul*, cabe señalar entre los antecedentes de la *Revista moderna* a *La Ilustración Yucateca* de Mérida, que por aquellos años, y según leemos en *La Ilustración Artística* de Barcelona, publicaba poemas de Manuel Reina, Darío o S. Díaz Mirón y traducciones de Baudelaire y Gautier. Vid. “Libros enviados a esta redacción”, *La Ilustración Artística*, Año XVI, nº 815, 9 de agosto de 1897.

4.1.2.2 En torno a la *Revista moderna* (I). Los grandes nombres: Nervo y Tablada

De los redactores y colaboradores principales de la *Revista moderna* comenzaremos separando, por su trascendencia, a dos de los poetas capitales del modernismo mexicano, Amado Nervo (1870-1919) y José Juan Tablada (1871-1945).

Nervo fue, en el seno de la nueva poesía mexicana, el más célebre y notable dentro de su vertiente simbolista-decadente, aunque no por ello rehusó ejercitarse, alguna vez, en el estilo parnasiano. En el ámbito de la *Revista azul*, en la que el joven jalisciense colaboró activamente, tomó sus primeras lecciones de poesía francesa moderna, y son de aquella época temprana las primeras referencias al Parnaso que pueden rastrearse en su obra. Así, el 23 de mayo de 1895, Nervo publicaba una crónica sobre el *Severo Torelli* de F. Coppée, en la cual nos confesaba ya su admiración por el parnasiano: “Ese delicado François Coppée que da a sus cuadros leves matices de raso, suavísimas tonalidades de aurora, ese poeta de los débiles, de los apasionados, de los tristes; de cuyo poderoso numen puede decirse lo que de la golondrina: sabe levantarse al alto espacio con vigoroso vuelo, pero también sabe rastrear por el soto humilde y no se percata de que la vean formar su nido, que parezca colmena, en aleros ruinosos de casa pobres; ese artista que acaricia con su pincel finísimo las fisonomías de mujer...”⁷¹⁶. A continuación, en 1898, Nervo auxilió a J. E. Valenzuela en la fundación y dirección de la *Revista Moderna* y dio a la imprenta sus dos primeros poemarios, *Perlas negras* y *Místicas*, libros en los que no se recoge ninguna de las piezas de corte parnasiano que, aunque escasas, venía escribiendo y publicando en la precitada revista.

En 1900 el poeta marcha a París como corresponsal de *El Imparcial*, y en la Capital pronto comienza a relacionarse con personalidades literarias de la talla de Catulle Mendès, Jean Moréas, Rubén Darío o Guillermo Valencia. Allí se decidió a agrupar, bajo el título genérico de *Poemas* (1901), todas las composiciones escritas durante su primera etapa mexicana (1894- 1900), entre las que por fin tiene cabida los poemas parnasianos que había dejado fuera de *Perlas negras* y *Místicas*⁷¹⁷. La mayoría de las

⁷¹⁶ Vid. Nervo, Amado. *Obras completas*, tomo I, *Prosas*. Aguilar, Madrid, 1973, pág. 485. Sin salirnos de 1895, el 20 de diciembre publicó otro artículo, “Refinamientos. Paraísos artificiales” donde citaba, no sin cierta ironía, extensos párrafos de la obra de Baudelaire dedicada al “hasehich”. *Ídem*, 532-533. También de 1895 data la primera novela de Nervo, *El bachiller*.

⁷¹⁷ Algunos de estos poemas -“A Heredia”, “El metro de doce” o “El viejo Sátiro”- habían aparecido por vez primera en la *Revista nueva* de Madrid, en su primer número del 15 de febrero de 1899, acompañados de una reseña a *Místicas* firmada por Bernardo G. de Candamo. En ella, Candamo saluda a Nervo como un “aristócrata del Arte”, negándole cualquier filiación con el parnasianismo y, en concreto,

secciones que configuran el volumen de *Poemas* engarza con el más puro parnasianismo -“Policromías”, “De aquellos tiempos”, “La raza muerta”, “La tristeza del converso”, “Instrumentaciones”...-, un parnasianismo al que Nervo rinde ya explícito tributo en uno de los primeros poemas del libro, este medallón dedicado “A José María de Heredia”:

Tu gloria llena todos los confines
Con la cruz de su roja llamarada,
Tu libro es una cátedra sagrada,
Digna sólo de olímpicos festines.

Son tus versos heraldos paladines
Que trotan a bandera desplegada
Formando aristocrática mesnada,
Y al heroico sonar de los clarines.

¡Oh *altísimo poeta*, quién pudiera
perseguir el albor de tu cimera,
ostentar tu blasón como amuleto,

y aprisionar con impecable mano
todo el lustre del ritmo castellano,
en la malla ideal de tu soneto!

En seguida comprobamos que, en efecto, *Les Trophées* fue el patrón fundamental al que Nervo se hubo ceñido en la composición de sus sonetos tanto como en su división en bloques temáticos: “Policromías” corresponde a “L’Orient et les tropiques” - “Manchón”, “Eventail”, “El muñecín”, “Las cigüeñas”...-; “De aquellos tiempos” se inspira, por su parte, en “Le Moyen Age et la Renaissance” - “Guerrero y fraile”, “Doña Guiomar”, “El pacto”, “Galardón”, “Dixit Rex”, “El héroe”...-; “La raza muerta” recrea algunos de los motivos de “Les Conquérants de L’Or”; mientras que, por último, “La tristeza del converso” contiene numerosas piezas dignas de la primera parte de *Les Trophées*, “La Grèce et la Sicile” - “El viejo Sátiro”, “Las sirenas”, “El nuevo rito”, “La flauta de Pan”...-⁷¹⁸.

con la “joyería decorativa” de Banville, carente, en opinión de Candamo, del misticismo que recorre la poesía del mexicano.

⁷¹⁸ A la muerte del autor de *Les Trophées*, Nervo le dedicaría un elogio fúnebre, “Heredia”, en la *Revista moderna de México* -noviembre de 1905-.

Tras este paréntesis parnasiano, y con alguna que otra excepción destacable –un “Sonetino” banvillesco, el célebre “El metro de doce” o la japonería gauteriana “Aino Ackté”-, el resto de la obra poética de Amado Nervo no volverá a abandonar nunca más su hondo cauce simbolista: *El éxodo y las flores del camino* (1902), *Los jardines interiores* (1905) o *En voz baja* (1909) son libros que abordan la tragedia interior del hombre desde una óptica y una expresividad alejadas totalmente del arte de la Escuela. En sus últimos poemarios –*Serenidad* (1914), *Elevación* (1917) o *El estanque de los lotos* (1919)- el misticismo simbolista de Nervo devino en una filosofía marcada por el hinduismo y el budismo, si bien comprendida desde unos pilares completamente diferentes a aquellos sobre los que Leconte de Lisle compusiera la obertura de sus *Poèmes antiques*⁷¹⁹.

Más allá de cualquier otra causa, el nombre de José Juan Tablada permanece indeleble en los manuales de historia de la literatura española por haber sido el introductor en nuestra lengua de una forma que habrá de gozar de gran prestigio en la poesía occidental durante gran parte del siglo XX, el *haiku* de origen japonés. Insaciable indagador y pregonero de toda novedad, Tablada fue un poeta de su tiempo y en su tiempo, autor de una poesía poliédrica en la que confluye todo el ciclo modernista, desde los últimos resabios postrománticos hasta enlazar finalmente con la vanguardia. Su obra puede dividirse en dos períodos bien diferenciados. El primero, entre 1888 y 1904, abarca toda su producción modernista, dominada por cierto carácter libresco de signo decadente-simbolista, y en menor medida, parnasiano. Las huellas de Baudelaire, Banville, Heredia, Rollinat, Richepin, Moreas, Huysmans, Verlaine, los Goncourt o Loti son tan perceptibles en los textos de esta época que a veces cuesta deslindar sus poemas propios de sus traducciones. En este campo, Tablada destacó en los años del cambio de

⁷¹⁹ Ha sido Marie-Josèphe Faurie quien se ha ocupado de estudiar conjuntamente ambos aspectos de la obra de uno y otro poeta. En opinión de esta autora, Nervo fue el único modernista en quien realmente penetró el budismo, más allá de la trivialidad en la que había permanecido el resto, incluso su compatriota J. J. Tablada, que se le había anticipado en el tratamiento de este tema. Si no existe huella de Leconte de Lisle en Nervo a este respecto es por que, nos explica Faurie, el parnasiano se había circunscrito a las corrientes védicas y brahmánicas, y no al budismo en sí, que sólo se divulgará en Francia con posterioridad a los *Poèmes antiques* (1852). Cotejando un poema de este último libro como “La vision de Brahmâ” con “Brahma no piensa” -*El estanque de los lotos*-, observa Faurie que en el primer caso la divinidad hace referencia a “Brahmâ”, dios antropomorfo, masculino, de la trinidad hindú, mientras que Nervo trata de “Brahma”, ente neutro, impersonal, inactivo, principio supremo del universo. Se contraponen, pues, un puro concepto religioso –Nervo- frente a la personificación de un dios concreto –Leconte de Lisle-. Del “Brahma” de Nervo proceden los tres dioses antropomorfos de la trinidad hindú: el Brahmâ de Leconte de Lisle, Vishnu y Shiva. Cf. Faurie, M-J. *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, pág. 130 y ss.; pág. 152 y ss.

siglo por sus versiones de dichos autores, entre las que destacan algunas de poetas parnasianos como Baudelaire, Henry Cazalis, Sully-Prudhomme, Théodore de Banville o José María de Heredia, publicadas casi siempre en la *Revista moderna*⁷²⁰.

En 1898 publicó Tablada su primer poemario, *Florilegio*, una mezcolanza de remedos y traducciones de sus poetas favoritos, sobre todo de los decadentes. Cabe subrayar, en cuanto al Parnaso, la huella de José María de Heredia, de quien se incluyeron las traducciones de “El Daimio” y “El Samurai”, así como un considerable número de sonetos escritos en la estela de *Les Trophées*: “De Atlántida”, “Tríptico”, “Soneto morisco”, “Los reyes”, “Nox” o “Venus china”. Y aunque no tuvieron cabida en esta ópera prima, debemos tener también en cuenta toda una serie de “Medallones” parnasianos, escritos en esta época y publicados en la *Revista moderna*, entre los que destacan las traducciones de tres sonetos de *Les Princesses* de Banville –“Cleopatra”, “Medea” y “Mesalina”- y sus correspondientes imitaciones. Leamos, por ejemplo, el retrato que el mexicano dedica a “Lorenza” siguiendo el modelo banvillesco:

Tu rostro blanco y terso como un mármol de Paros
Se nimba con el oro de tus blondas guedejas
Y bajo las sutiles arcadas de tus cejas,
Empapados de ensueño brillan tus ojos claros...

Estás hecha con flores:... lirios, rosas bermejas
Exhalando perfumes exquisitos y raros
En tu faz, de los rizos entretejen sus aros
Y son áureos racimos de dormidas abejas...

Por tu clásico aspecto de soberbia escultura;
Por la luz de inocencia que en tus ojos fulgura,
Eres una plegaria y una estrofa triunfal;

Por tus gracias de virgen y tu porte de diosa,
Eres una azucena y una rosa gloriosa,
¡eres una Victoria, y eres una Vestal!...⁷²¹

⁷²⁰ Como hiciera también Amado Nervo, Tablada presentó en la *Revista moderna de México* –octubre de 1905- su particular tributo al recién fallecido José María de Heredia, “El poeta de *Los Trofeos*”.

⁷²¹ Esta serie de “Medallones” fue finalmente integrada por nuestro autor en un poemario tardío, *Al sol y bajo la luna* (1918).

Tras viajar al Japón en 1900, la etapa modernista de Tañada se cerraría con una segunda edición, muy aumentada, de *Florilegio* (1904), en la que se recogen sus primeros intentos de adaptación del *haiku* al español. Desde entonces, y paulatinamente, su poesía va despojándose de los joyeles del parnasiano y de los tremendismos y delicuescencias del decadente para dar paso a un tono emocional contenido y a una expresividad más depurada, prefigurando ese lirismo posmodernista que tan exquisitos frutos daría en México en la figura de Ramón López Velarde. En este sentido, la asimilación de la técnica concisa y sugerente del *haiku* y el influjo irónico y desmitificador del Lugones de *Lunario sentimental* (1909) o del Manuel Machado de *El mal poema* (1909), habrían servido de gran utilidad al poeta que viraba su rumbo hacia el siglo XX.

4.1.2.3 En torno a la *Revista moderna* (II). Poetas menores: Dávalos, Campos, López, Casasús

Profesor, académico y diplomático, Balbino Dávalos (1866-1951), uno de los principales redactores de la *Revista moderna*, despuntó bien pronto como agitador cultural y traductor por excelencia del modernismo mexicano. Desde 1888, y a través de diversas publicaciones periódicas, fue dando a conocer su poesía, apegada en principio a un realismo de sesgo campoamoriano y con el paso de los años inscrita plenamente en las corrientes modernistas. Versado como pocos en literatura francesa del siglo XIX, Dávalos tradujo a simbolistas, decadentes y a varios parnasianos para la *Revista azul* de Gutiérrez Nájera –Gautier, Leconte de Lisle, Coppée y Henry Cazalis–, cuyas versiones luego reintegraría en la propia *Revista moderna*. Hacia el Fin de Siglo, el influjo del Parnaso era ya patente en su propia lírica, según se deriva de la serie de “Himnos órficos” presentados en la *Revista Moderna* en agosto de 1898.

Sus tareas diplomáticas y sus continuos viajes le impidieron, sin embargo, centrarse en su carrera literaria, y apenas volvió a prodigarse en el campo de la poesía. No fue hasta 1909 cuando, incitado por Amado Nervo, se decidió a recopilar sus versos en un volumen, *Las ofrendas*. Si a priori su título y ordenación en bloques temáticos remitían directamente al modelo de *Les Trophées* de Heredia, a quien Dávalos veneraba pero al que nunca tradujo, el conjunto del libro apenas guarda filiación alguna con el parnasianismo. *Las ofrendas* exhibe un revoltijo expresivo, tonal y temático sin el menor criterio estructural, y ello se debe fundamentalmente a la diversa procedencia de los poemas, fechados desde 1880. Las dos primeras partes del libro ofrendan en su

conjunto composiciones de amor y amistad de una cursilería burguesa que delatan al lector aplicado de Camachoamor, a quien Dávalos homenajea sin pudor alguno, mientras que en la tercera, bruscamente, el poeta se persona primero decadente y simbolista después, acumulando sintagmas tales “mi espíritu decadente”, “palidez clorótica”, “neurótica hermanita” o “venenosas adelfas”, citando a los Mallarmé o Verlaine y versificando toscamente las teorías simbolistas en piezas como “Símbolo” o “Sfumato”. Todo ello tras haber colocado esta “Invocación” parnasiana a guisa de preludeo:

¡Oh soberana musa
de la intuición artística!,
difunde tu eucarística
irradiación en mí;
niégales raptos líricos
a mis fugaces versos;
mas púelos cual tersos
tallados de un rubí...⁷²²

La mayor aportación de Balbino Dávalos al modernismo hispánico radica, pues, en sus traducciones de poesía francesa, compiladas definitivamente, ya bien entrado el siglo XX, en *Musas de Francia: versiones, interpretaciones y paráfrasis* (1913). La obra se divide en dos partes, una centrada en Verlaine y los simbolistas y otra en los parnasianos: Sully-Prudhomme, Henry Cazalis, Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire y Coppée.

Otro de los autores a destacar del círculo de la *Revista moderna* fue el folclorista, antropólogo musical y novelista Rubén M. Campos (1871- 1945), cuya poesía sólo fue publicada de manera dispersa en revistas y periódicos, por más que la crítica haya pretendido documentar la edición, hacia 1900, de un poemario suyo titulado *La flauta de Pan*⁷²³. Oriundo del Estado de Guanajuato, Campos se trasladó a la capital mexicana en 1890, donde comenzó a labrarse un nombre en el periodismo y a frecuentar los círculos literarios de estímulo modernista, codeándose con los Nervo, Tablada, Urbina,

⁷²² El carácter ecléctico de *Las ofrendas* fue el aspecto más destacado por Enrique Díez-Canedo en su reseña publicada en *La Lectura* de Madrid, mayo de 1909: “Su libro tiene gran multiplicidad de tonos, desde el elegiaco hasta el satírico; porque comprende desde la poesía filosófica hasta la rima de álbum. Sus *Ofrendas* son muchas veces como juegos de humanista docto que se distrae con los versos de más graves tareas...”.

⁷²³ Cf. Serge I. Zaïtzeff, “Estudio Preliminar” a la *Obra literaria* de Rubén M. Campos, 1983, pág. 2.

Dávalos o J. E. Valenzuela, a cuya sombra entró en contacto con la poesía francesa moderna. Sus primeros versos modernistas los dio a la *Revista Azul*, entre ellos una oda en hexámetros dedicada “A Manuel Gutiérrez Nájera” –nº 15, 9 de febrero de 1896-. Anteriormente, y desde 1888, había venido publicando poemas sentimentales de corte posromántico en diarios como *Plectro*, *El partido Liberal* o *El Demócrata*. En 1898 entró a formar parte de la redacción de la *Revista moderna*, permaneciendo en la misma hasta su escisión definitiva en 1911, y en este contexto apareció el grueso de su obra: artículos, cuentos, teatro y, sobre todo, poesía modernista fundamentalmente parnasiana. A diferencia de tantos poetas, sin embargo, el parnasianismo de Rubén Campos no se limitaba a recrear el arte sonetístico de *Les Trophées* de Heredia. Extensas tiradas de alejandrinos geminados como “Sátiros y Ninfas”, “Balada de Betheleem”, “Ninfas y Centauros”, “El collar de Venus”, “Canto de primavera” o este “Combate de Centauro y Lapitas” –*Revista moderna*, septiembre de 1898- recuperan el carácter discursivo y las formas predilectas de Leconte de Lisle, convirtiendo a este poeta mexicano en uno de los modernistas hispánicos más próximos a la ortodoxia parnasiana:

De Pirotóo en las bodas truena el tropel equino
De los Centauros, ebrios de lascivia y de vino.

Héroes y Lapitas, próceres de Tesalia
Cantan el Himeneo en medio de la faunalia.

En las piras sagradas la mirra arde y humea;
Hipodamia en la Pléyade de doncellas campea.

Eurito, enardecido, a la recién casada
Rapta y echa en sus brazos divina y desmayada.

Los Centauros imitan al Centauro más fiero
Y cada uno hace presa de la que ve primero.

A Hipodamia Teseo del raptor arrebató,
Luchó, y con un vaso cincelado le mata...

Amén de la marca de Leconte de Lisle, otros muchos poemas de Campos sí participan,

por su parte, de modelos parnasianos más comunes en la poesía mexicana como el del José María de Heredia de “L’Orient et les tropiques” -“Moraíma”, “Los Camichines”, “De Oriente”-, o el de *Les Princesses* de Théodore de Banville -“Desnudos”: “Ruth”, “Eva”, “Leda”...-. Gran parte de estas piezas continuaron viendo la luz en publicaciones posteriores a *La Revista moderna de México*, pues Campos, con el paso de los años y hasta el fin de sus días, siguió prestigiando siempre las enseñanzas del *Parnasse contemporain*: en fecha tan tardía como 1928, aún publicaría en *El Universal Ilustrado* un extenso “Himno a Baco”, digno y propio del más alto modernismo de finales del siglo XIX.

Desde la vanguardia de la *Revista moderna*, Rubén Campos llama a filas a otro joven poeta de Guanajuato, Rafael López (1873-1943), instándole a venir a la capital para incorporarse al grupo modernista. Así, en marzo de 1900, Campos publica en la revista el poema “A Rafael López”, en el cual le aconseja la iniciación inmediata en los secretos de los grandes maestros modernos y, en particular, en los dogmas del Parnaso:

Abrévate en la fuente del idioma del Lacio,
para las artes plásticas busca la vieja Italia
y para el arte abstracto ve a la moderna Galia,
y serás un artista adolescente en Grecia
y dormirás tus nupcias en brazos de Lutecia!
(...)
Sorprende la hexamétrica música de Virgilio
Hecha para la geórgica y el pastoral idilio,
Y de Gautier el magnífico en la regia paleta
Borda tu albornoz árabe con Mimí o con Museta...

La llamada no tarda en surtir efecto, y ya en 1901 tenemos a López en México D. F., relacionándose con la plana mayor del modernismo que aún permanece en la capital de la República: el propio R. Campos, Valenzuela, Tablada y Luis G. Urbina, quien le habrá de conseguir un destacado puesto en la secretaría de Justo Sierra. Abiertas las puertas de la *Revista moderna de México*, Rafael López publica allí, entre 1905 y 1908, sus primeras traducciones de poetas parnasianos –Heredia, Henry Cazalis, A. Méral-, así como aquellos poemas propios regidos por los principios de la Escuela: “Gobelino”, “Salomé”, “El rapto de Europa”, “Las Afróditas”... Son éstos los años de iniciación poética que el propio López, en un tono agriado, recordaría años más tarde como su

“bautismo parnasiano”: “Teníamos entonces la serenidad de la literatura parnasiana que había suprimido el dolor de la corteza terrestre como un limo infecundo y de mal gusto. También teníamos el desdeñoso desprecio de lo nuestro, de nuestra historia, de nuestra tradición, de nuestra leyenda. Escribíamos como Leconte de Lisle y soneteábamos como Heredia....”⁷²⁴.

La poesía de López, sin embargo, se abrió en seguida a otras muchas tendencias, sobre todo a la decadente y, a partir del Centenario de la Independencia, también a la cívica y patriótica. Su primer poemario, *Con los ojos abiertos* (1912), ilustra perfectamente esta extraña simbiosis, embarullando secciones como “Medallones” o “Vitrales patrios”, compuestas de declamaciones y epinicios mexicanistas y algún que otro soneto herediano –“Águila real” o “El rapto de Europa”-; y otras como “El pecado romántico” o “El jardín de las ofrendas”, ambas una ristra de decadentismos místico-sexuales, cuyo provocativo encanto no provocaba ni encantaba ya a nadie a la altura de 1912. Habrían de pasar casi tres décadas para que un anciano R. López volviera a dar a la estampa otro libro de versos, *Poemas* (1941), que repite la fórmula del primer poemario con el añadido de algunas composiciones de tono pos modernista, muy cercano al de un López Velarde.

La nómina de traductores del Parnaso en la *Revista moderna* se cierra por último con Joaquín Diego Casasús (1858-1916), personaje célebre en el organigrama cultural de su tiempo por haber sido, a parte de economista, jurista, político e historiador, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1904 y director de la misma entre 1912 y 1916, año de su fallecimiento. Su producción lírica se resume a varias traducciones de clásicos grecolatinos y poetas del *Parnasse* y a un único sonetario, *Musa antigua* (1904), una de las muestras más rotundas de parnasianismo que haya dado la poesía escrita en español. Si en el título Casasús evoca los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, el empleo exclusivo del soneto y la estructura interna de la obra se ciñen al esquema de *Les Trophées* de Heredia. Mediante una pureza parnasiana absolutamente impasible, Casasús va recreando una serie de estampas históricas y exóticas cuya factura hubieran aplaudido los mismísimos Heredia o Leconte de Lisle. Contemplemos, por ejemplo, esta escena ambientada en “Luxor”, digna de formar parte de “L’Orient et les Tropiques”:

⁷²⁴ “Jesús Urueta” (12 de diciembre de 1920), en López, R., *Crónicas escogidas*, FCE, México, 1970, pp. 247-248.

Bajo el azul del cielo, donde enciende
Un sol canicular su lumbre pura,
Verde y gris a intervalos, la llanura
Como una alfombra a nuestros pies se extiende.

El Nilo hacia el mar lento descende,
Una sierpe de plata, en la verdura
Del campo, herido por la luz, fulgura;
Una columna de humo al cielo asciende.

Corta el límite sur del horizonte
La curva línea de lejano monte
Y aquí y allá, del sol a los reflejos,

En un ambiente, en transparencia rico,
Los dátiles sacuden a lo lejos
Las hojas de su espléndido abanico.

Si Heredia, en “La Grèce et la Sicile” y “Rome et les Barbares”, había alternado sus propios sonetos con algunas glosas y versiones de los poetas de la Antigüedad – “Épigrammes et Bucoliques”, “Hortorum Deus”, “Sonnets épigraphiques”-, Casasús, a quien le sobaban condiciones para ello, hizo lo propio en sus secciones “Grecia” y “Roma”, traduciendo a Anacreonte, Teócrito, Catulo, Ovidio o Tibulo, al par que se inspiraba directamente en *Les Trophées* para solazarse en el paganismo sensual de “Ariadna”, “Eros”, “Las ninfas y el sátiro” o “La siesta de Pan”. Por su parte, “Jerusalem” y “España” desarrollan algunos motivos religiosos y del pasado español ya presentes en “Le Moyen Age et la Renaissance” y “Romancero”, mientras que la sección agrupada por Casasús bajo el título de “Paisajes” corresponde en el libro de Heredia a “La Nature et le Rêve”.

Hasta aquí, todo en esta *Musa antigua* remeda punto por punto el original de *Les Trophées*. Sólo en los dos últimos bloques del libro Casasús se separa finalmente de su modelo, pues “Hojas de álbum” entronca con la tradición posromántica y realiza de poesía para señoritas, mientras que las “Traducciones” de Lamartine, Coppée, Heredia y Leconte de Lisle con las que el poeta mexicano rinde un último tributo a sus maestros no tendrían sentido, por razones obvias, en la obra herediana.

Considerando este panorama, bien podemos concluir que, pese al sincretismo connatural de su carácter modernista, fue sin duda el parnasianismo, tal vimos que sucedía en la precursora *Revista azul*, la corriente poética vertebral que recorre toda la trayectoria de la *Revista moderna de México* y con ello, y por ello, el canon del modernismo mexicano. Paralelamente a la segunda época de nuestra *Revista moderna*, otras publicaciones de menor calado pero naturaleza análoga contribuyeron a clavar en el país centroamericano los triunfantes pendones del modernismo. Merece resaltarse, en este sentido, la revista mensual *Arte y Letras* (1904-1912), dirigida por Ernesto Chavero. Orientada exclusivamente a la literatura, contó con colaboradores de renombre en el ámbito de todo el modernismo hispánico –Azorín, S. Rueda, S. Chocano, Darío, L. Díaz, los Machado, Nervo, Unamuno...-, y cedió una parte considerable de su espacio a la traducción de poesía francesa, tanto del romanticismo –Hugo, Merimee- como del simbolismo –Remy de Gourmont, P. Louys, Rodenbach, Verlaine...-, sin olvidar a la nómina mayor del *Parnasse contemporain* –Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle, Coppée, Mendès...-.

4.1.2.4 La coda parnasiana de Efrén Rebolledo

Dejando a un lado a simbolistas de la categoría de José María Eguren, la hornada última del modernismo mexicano nos reveló a algunos poetas de alta consideración, entre ellos el actopense Efrén Rebolledo (1877-1929), en cuya obra subsisten aún candentes las marcas del parnasianismo⁷²⁵. *Cuarzos* (1902), que inaugura su trayectoria lírica, manifiesta abiertamente esta raigambre parnasiana desde el mismo título y desde el mismo epígrafe introductorio, una de las estrofas de “L’Art” de Gautier –“Sculpte, lime, cisèle, / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant...”-. El “Prólogo” en

⁷²⁵ Avanzado como estaba el modernismo hispánico por las sendas simbolistas, muchos autores encararon el perfil parnasiano de Rebolledo con cierta contrariedad. Recordemos el juicio de Amado Nervo: “Yo lo llamaría más bien alto artífice que alto poeta. Friamente cincela, pule, labra, disloca, ductiliza, engarza (...); pero le falta acaso la santa melancolía, la aureola de la honda emoción, la excelsa nobleza de la pena (...). Rebolledo es un modernista de alma parnasiana”. Vid. L. M. Schneider, “Introducción” a Rebolledo, E. *Obras completas*, México, 1968, pág. 8. Las palabras de Nervo encontraron docta réplica en el español Díez-Canedo: “Amado Nervo, a cuya generación pertenecía Rebolledo (...) le definió como “un modernista de alma parnasiana”. Más me agradaría a mí invertir la fórmula. Su exterioridad, la materia dura del verso es eminentemente parnasiano; lo “modernista” es el espíritu...”. “Un poeta mejicano. Efrén Rebolledo”, *El Sol*, Madrid, 13 de diciembre de 1929. Por su parte, la juventud situada a la vanguardia de la poesía mexicana y agrupada en torno a la revista *Contemporáneos* repudió abso lutamente este parnasianismo, juzgándolo el rasgo más falaz del modernismo. Uno de sus gerifaltes, Xavier Villaurrutia, se consideraba “dichoso de haber llegado tarde a un concierto ejecutado según el peor método de piano: el método parnasiano”, cuyas fórmulas poco más y convirtieron a Rebolledo en un “simple artesano del verso” y a su poesía en una “colección de lápidas de frío mármol”, a despecho de la “pasión erótica” y la “revelación de una intimidad”. “La tónica de Efrén Rebolledo”, *Contemporáneos*, diciembre de 1929.

tercetos monorrimos con el que Rebolledo preludia el conjunto no es otra cosa que una paráfrasis del arte poético de *Émaux et camées*:

Uncioso amante de opulentos
Cofres cuajados de ornamentos,
Donde guardar mis pensamientos.
Viví en el místico santuario
Del Arte, y mudo y solitario,
Como paciente lapidario,
En las sortijas y diademas
Rimé sonetos y poemas
Con las estrofas de las gemas,
Puliendo joyas de oro fino
Para que ardiera mi divino
Sueño de esmalte peregrino.
(...)
Al pensamiento más sencillo
Le transmití pureza y brillo
Con los cinceles y el martillo...

Si exceptuamos algunas piezas aisladas de signo decadente –“Tibi, Regina”, “Hacia el ideal”, “Cansancio”, “Melancolía”-, *Cuarzos* participa en su conjunto de todos y cada uno de los temas y motivos dilectos de la Escuela, desde el madrigal galante –“Ofrenda”, “Los besos”, “Las manos”, “Voto”- hasta la recreación plástica de escenas mitológicas e históricas –“La vejez del Sátiro”, “Santa Teresa”, “Poema cíclico”-, sin olvidar aquellas piezas que, haciendo justicia al título del poemario, presumen de un arte suntuario ejecutado con labor y paciencia de orfebre: –“Camafeo”, “Panoplia”, “El soneto”, “Cuento”, “Faunalia”...-. Por el contrario, la balanza se inclina del lado decadente y simbolista en el segundo libro de Rebolledo, *Hilo de corales* (1904), en el que se privilegian los asuntos erótico-amorosos y su tratamiento filtrado por la subjetividad del yo lírico. Pese a todo, la obra contiene todavía refulgentes esmaltes y camafeos, y no es de extrañar por ello que el poeta mexicano, considerando estos dos primeros libros alumbrados bajo un mismo criterio, los agrupara en 1907 en un único volumen de título parnasiano, *Joyeles*.

1907 fue un año fértil en la vida literaria de Efrén Rebolledo, pues, menciono aparte de *Joyeles*, merecen otros dos poemarios impresos también en esa fecha, *Estela* y *Rimas*

japonesas. *Estela*, que alterna poemas en prosa y versos, continúa el tono mayoritariamente simbolista y decadente de *Hilo de corales*, más influenciado por Baudelaire y Verlaine que por Gautier o Heredia, por más que el patrón de *Les Trophées* impere todavía en algún que otro soneto -“El águila” o “El quetzal”-. Empero, es precisamente este patrón al que se ciñen las *Rimas japonesas*. Al igual que su admirado José Juan Tablada -que había prologado *Joyeles* y a quien se le dedica el “Prólogo” parnasiano de *Cuarzos*-, Efrén Rebolledo se sintió muy atraído por la cultura del país del sol naciente, donde tuvo la oportunidad de pasar algunas temporadas. El reflejo de este contacto cultural en su poesía fue, sin embargo, bien diferente al que proyectó Tablada en la lírica hispánica cuando trataba de adecuarse a la forma y al espíritu del *haiku*, en aras de una poesía breve y sugerente, opuesta al arte parnasiano. Puede decirse que Rebolledo, simplemente, se limitó a recrear algunos aspectos de la cultura japonesa desde una expresividad anticuadamente parnasiana, centrada en el desarrollo plástico de escenas exóticas. No al *haiku*, sino a “Le Samourai” de José María de Heredia debe equipararse este “Samurai” de las *Rimas japonesas*:

Se ciñe el doble sable y su apostura
 Revela la arrogancia sin medida
 Del soldado de sangre que su vida
 Consagra a la lealtad y a la bravura.
 Como el acero es su alma tersa y dura,
 Y antes la arrojará por la ancha herida
 Del harakiri cruel, que dar cabida
 Al dolo o deslustrar su estirpe pura.
 Fanático observante del Bushido
 Brilla por cortesano y comedido,
 Pero su sueño familiar y grato
 Es ir a los jardines de la guerra,
 Donde al caer enflorará la tierra
 Lo mismo que un cerezo de Yamato⁷²⁶.

⁷²⁶ Las *Rimas japonesas* fueron saludadas por E. Díez-Canedo con una breve reseña en *La Lectura* - Madrid, enero de 1908-, en la cual el célebre crítico español ya apuntaba los diferentes rasgos del japonismo de Rebolledo y Tablada: “Poeta parnasiano, de forma impecable, apasionado de orientalismo, persigue lo pintoresco a todo trance, y para conseguirlo, no vacila en emplear, a veces sin la preparación necesaria para que no detonen, muchas palabras exóticas. Su manera de ver es neta y precisa. En esto se distingue principalmente de José Juan Tablada, otro mejicano japonizante, más soñador, menos esclavo del detalle.”

Por fin en 1916 Efrén Rebolledo publica el que será su último poemario, *Caro victrix*, una colección de doce sonetos de refinada temática erótica donde las sanguinolencias y bravuconadas decadentes alternan con el medallón parnasiano, en una suerte de conjunción de los *Doce gozos* de Lugones y *Les Princesses* de Banville -“El beso de Safo”, “Tristán e Isolda”, “Salomé”, “El vampiro”...-. Desde aquí y hasta su muerte, Rebolledo se dedicó exclusivamente a recopilar su poesía, añadiendo algunas composiciones inéditas, en antologías personales como *Libro de loco amor* (1916 y 1918) y *Joyelero* (1922), en cuya portada volvería a lucir el epígrafe gauteriano que encabezara su primer libro, aquella estrofa programática de “L’Art”. Su obra finaliza, así, tal como empezó, fiel a los dogmas del parnasianismo.

4.1.2.5 Enrique González Martínez y la muerte del cisne

Ha quedado para la historia de la poesía hispánica con temporánea el poeta Enrique González Martínez (1871-1952) por haber firmado el célebre soneto “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...”, en el cual se cifra la definición definitiva del modernismo en su traza más ornamental y preciosista. El propio poeta intituló su biografía *El hombre del búho* (1944), en referencia al símbolo de introspección y sabiduría que encarna el ave nocturna, substituto de la pura belleza plástica del cisne a la cabeza del bestiario modernista. Se trata, en fin, de lo parnasiano que deja su espacio a lo simbolista en la idiosincrasia de la poesía moderna, en un viraje por lo demás lógico y común a su desarrollo en todo el contexto hispánico.

En efecto, en la obra de Enrique González Martínez asistimos como en ninguna otra al proceso de interiorización y depuración del lirismo modernista rumbo al postmodernismo. Como certeramente señalaba Pedro Henríquez Ureña, “La autobiografía lírica de Enrique González Martínez es la historia de una ascensión perpetua. Hacia mayor serenidad; pero, a la vez, hacia mayor sinceridad; hacia más severo y hondo concepto de la vida”⁷²⁷. El punto de partida, sus dos primeros poemarios *Preludios* (1903) y *Lirismo* (1907), se sitúa por lo mismo en los márgenes de una poesía parnasiana que a rachas exhibe una subjetividad neorromántica cuando no un acentuado rasgo alegórico, aunque sin demarcarse del todo de las directrices fundamentales trazadas por el *Parnasse*. Así, la mayor influencia que podemos destacar en *Preludios*

⁷²⁷ “La poesía de E. González Martínez”, *Cuba contemporánea*, junio de 1915.

no es otra que la de los *Émaux et camées* de Gautier, uno de cuyos poemas, “Maldad del mundo” –“Le monde est méchant”- traduce e incluye González Martínez. Las galanterías eróticas y madrigalescas -“El baño”-, los lienzos paisajísticos -“El vado”-, la técnica cromática de la “Symphonie en blanc majeur” -“Nívea”-, o la transposición artística de trasfondo simbólico –“El retrato”, imitación de aquel “Pastel” de *La Comédie de la mort*-, todo en el libro trasluzca la veneración del joven autor por la obra de Théophile Gautier, combinada a veces con la inevitable huella de *Les Trophées*, presente sobre todo en la última sección, “Rústica”, cuya inspiración georgica enlaza con el “Hortorum deus” de Heredia. Poemas como “Mármol”, una adaptación bastante fiel del “Hymne a la Beauté” de Baudelaire, le sirven al poeta primerizo para canalizar su ideal parnasiano sin salirse un ápice de la ortodoxia: “En tus formas purísimas ostentas / La belleza impecable de la estatua; (...) / Tú encarnas la belleza de la forma, / Como ella fría, triunfadora, impávida...”.

Lirismos, por su parte, y pese a concluir con un medallón consagrado a Paul Verlaine, acumula exclusivamente sonetos de corte herediano, en cada uno de los cuales podemos señalar su correspondiente antecedente en *Les Trophées*: “El rústico indolente” en el cuarto soneto de la serie “Hortorum deus”, “La fuga del Centauro” en “Fuite de centaures”, “Fuente oculta” en “La Source”, “Dioses caídos” en “L’Oubli”, “El secreto del fraile” en “Le Vieil orfèvre”, la serie de marinas en “La mer de Bretagne”... A pesar de lo que a priori pudiera sugerir su título, *Lirismos* pertenece al género de poemarios más acordes con la poesía parnasiana.

En seguida la obra de Enrique González Martínez se adentra en los caminos interiores del mejor simbolismo, tras la huella de los Rénier, Rodenbach o Verlaine, convirtiéndose en uno de los más preclaros ejemplos de lirismo sugestivo, meditativo y personal de cuantos el modernismo dio en nuestra lengua. Ello no significa, empero, que González Martínez cortara bruscamente con su trayectoria anterior, y aún en sus poemarios subsiguientes podemos encontrar bastantes piezas parnasianas. En *Silénter* (1909), un libro donde ya el simbolismo es la tendencia absolutamente dominante, perviven las imitaciones de algunos de *Les Trophées* como “La Centauresse” -“La centauresa”- o “L’Estoc” -“El estoque”-. Incluso la composición metapoética que da título al libro, “Silénter”, lejos de especular con los principios del simbolismo, engarza claramente con las doctrinas más elementales de la Escuela:

En mármoles pentélicos, en bloques de obsidiana

o en bronce de Corinto esculpe tu presea,
el orto de Afrodita, el triunfo de Frinea
o un lance cinegético de las ninfas de Diana.

No importa que ante el símbolo de tu visión pagana
se abata o regocije la turba que vocea;
dales forma a tus ansias, cristaliza tu idea
y aguarda altivamente una aurora lejana.

Que un sagrado silencio del bullicio te aparte;
enciérrate en los muros del recinto del arte
y tu idea repule titánico o pequeño;

sírvete la belleza de coraza y escudo,
y sordo ante el aplauso y ante la befa mudo,
envuélvete en la nube prestigiosa del sueño.⁷²⁸

Todavía en *Los senderos ocultos* (1911), poemario que contiene el iniciático “Tuércele el cuello al cisne...”, Enrique González Martínez había de integrar algunos sonetos de corte herediano: “Musa”, “El rastro divino”, “El fauno anacoreta” o “Al viajero”, éste último calcado de “Épigramme funéraire”. Esta lealtad inmarcescible para con José María de Heredia, el único cisne del *Parnasse* que pareció haber sobrevivido al estrangulamiento, podemos percibirla con suma precisión en la serie de traducciones de poetas franceses que Enrique González Martínez agrupó en el volumen *Jardines de Francia* (1919), donde el mexicano rinde homenaje a varios poetas simbolistas y a un único parnasiano, el venerado autor de *Les Trophées*, de quien se incluyen las versiones de “La siesta”, “El joyero anciano”, “El arrecife de coral” y “El prisionero”.

Finalmente, ni tan siquiera José María de Heredia estará presente en la *Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos* que en 1920 publicó en Madrid el poeta y traductor mexicano José Pablo Rivas —padre del vanguardista Humberto Rivas Panedas—. Todos los poetas que allí representan la lírica francesa pertenecían al

⁷²⁸ Ocupándose de *Silénter*, el modernista nicaragüense Santiago Argüello supo vislumbrar cuánto de parnasiano tenía todavía el libro pese a la pretendida y pretenciosa raigambre simbolista de la mayoría de sus páginas: “En las manos de esa musa hay un cincel. (...) Por eso, lo que más me gusta en ella es la firmeza del puño; más. Mil veces más, que la melodía de la voz. Este poeta es todo un helénico. Mas poesía de bloque, no de ritmo. No canta sus poemas: esculpe (...). Eso en cuanto a la forma externa. Por dentro... las mechas y los cuernos y los cascabelos de Pan! (...). El alma sensibilizada, más que sentimentalizada”. *Ritmo e idea (prosa lírica)*, pág. 43 y ss.

simbolismo -Mallarmé, Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach y Verlaine-, mientras que el Parnaso era ya completamente ignorado.

4.1.3 Puerto Rico

4.1.3.1 Jesús María Lago, primer modernista de la Independencia

Hasta el “descubrimiento” de *Las huríes blancas* (1886) de José de Jesús Domínguez, tradicionalmente se había considerado a Jesús María Lago (1873-1929) el primer poeta modernista de su país, y a una composición suya, de ecos gauterianos, “La princesa Ita-Lu” -publicada el 26 de junio de 1904 en la revista *El Carnaval*- “la más antigua manifestación poética del modernismo en Puerto Rico”, en palabras de Max Henríquez Ureña⁷²⁹. Si no el primer modernista, Lago fue el primer autor moderno de la literatura puertorriqueña durante el naciente período de “Independencia”, bajo el nuevo control militar del país por parte de Estados Unidos.

Una vez que hubo concluido los estudios primarios en su isla natal, el poeta marchó muy joven a España para licenciarse en Letras, y en el Madrid finisecular tomó contacto con la poesía modernista. De regreso a Puerto Rico comenzó a publicar sus poemas en las revistas y periódicos de los primeros años del siglo XX, agrupados ya en fecha tardía en el volumen *Cofre de sándalo* (1927). Inspirada en la obra del parnasiano-decadente Charles Cros *Le Coffret de santal* (1873 y 1879), se trata de una compilación de magníficos sonetos, la mayoría de temática erótico-amatoria, enmarcados en un modernismo absoluto de rasgos sincréticos. Obra maestra del modernismo en lengua española, ha sido relegada al olvido injustamente, quizás a causa de su extemporánea aparición. Dominan en la obra las secciones de tono subjetivo y crepuscular y erotismo decadente y simbolista -“Cofre de sándalo”, “Los jardines de la musa”, “Ella y yo”, “Tríptico madrileño”-, aunque en otras como “Frisos y Paleta” Lago nos muestra los primores del escultor, esmaltador y pintor parnasiano a través de frisos griegos, vidrieras venecinas o lienzos exóticos. En este sentido, la influencia de *Les Trophées* de

⁷²⁹ *Breve historia del modernismo*, pág. 458. Junto a Jesús Lago, otro de los fundadores del modernismo puertorriqueño fue el poeta Arístides Moll Boscana (1885-1964), quien, sólo un año después de la publicación de “La princesa Ita-Lu”, dio a la imprenta su primer y único poemario, *Mi misa rosa* (1905). El título del libro transcribe uno de los sintagmas más célebres de las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* -“yo he dicho en mi misa rosa de mi juventud...”-, por lo que es muy probable que la obra de Moll Boscana estuviese escrita bajo la influencia de Darío. Desgraciadamente, aún no hemos tenido acceso a ningún ejemplar del libro, si bien la editorial Terranova anuncia en su página web (<http://www.terranovaeditores.com>) la aparición, en otoño de 2012, de una reedición de *Mi misa rosa* con prólogo y estudio preliminar de Ramón Luis Acevedo.

Heredia se hace más que patente en muchas piezas como este “Mármol ático”, trasunto de “L’Oubli” del parnasiano cubano-francés:

En el antiguo mármol que el tiempo desmorona
Teje su danza grácil un coro de bacantes.
Pan en las siete cañas el ritmo alegre entona,
Baco apura sus vinos en copas desbordantes.

Friso que al arte griego la perfección abona,
Donde las ebrias vírgenes se ofrecen delirantes
Al soplo de una música febril y juguetona,
Entre los rojos pámpanos de frutos insinuantes.

La vida copió en ello su única jornada
De gloria y sueño, un sueño del cual no queda nada,
Sino la danza báquica sobre la dura piedra.

A veces lo renueva la luz, cuando en el friso,
Con su cincel, anima la talla de improviso,
Bajo la acción del polvo y el frío de la hiedra.

4.1.3.2 Alrededor de la Revista de las Antillas

Tras los antecedentes de la *Revista Puertorriqueña* y de la *Revista Blanca* (1896-1902)⁷³⁰, fue sin duda la *Revista de las Antillas* (1913-1914) el órgano más destacado del modernismo en Puerto Rico. Consagrado, sobre todo, a la traducción de los grandes autores extranjeros del siglo XIX, alternó en sus páginas textos de Byron, Verlaine, Maeterlinck u O. Wilde con los poetas del *Parnasse contemporain* como Baudelaire, Gautier y Sully-Prudhomme. Su fundador y director, el poeta Luis Lloréns Torres (1876-1944) se había formado en la España del Fin de Siglo, donde estudió Leyes – Barcelona- y Filosofía y Letras –Granada-. Todavía en la península publicó sus primeros libros: la compilación de ensayos *América* (1898) y el poemario *Al pie de la Alambra* (1899), mezcla de becquerianismo y colorismo andaluz. En 1901 Lloréns Torres regresa a Puerto Rico, y en seguida comienza a fomentar diferentes tertulias y

⁷³⁰ Apenas tenemos noticias de esta *Revista blanca*. En Barcelona, *La Ilustración artística* –nº 838, 17 de enero de 1898-, en su sección “Libros enviados a esta redacción”, acusaba el recibo de la *Revista Blanca* de Puerto Rico afirmando que “los últimos números de esta revista (...) contienen artículos y poesías de Catulo Mendès” y otros autores de la literatura moderna.

círculos intelectuales en pro de la difusión del modernismo en el país. El mismo año en que alumbraba su *Revista de las Antillas* publicó *La canción de las Antillas* (1913), extenso poema escrito a la sombra de Walt Whitman y de los *Cantos de vida y esperanza* de Darío. Humanitaria y comprometida, mundonovista, ésta será desde entonces la dirección que tome su lírica de madurez, prolongada en libros como *Sonetos sinfónicos* (1914), *Voces de la campana mayor* (1935) y *Alturas de América* (1940).

Al círculo modernista de Lloréns Torres se sumó otro joven poeta formado en la universidad española, Antonio Pérez Pierret (1885-1937). Estudiante de Artes y Derecho en Oviedo, donde fue discípulo de Clarín y amigo de Ramiro de Maeztu entre 1899 y 1905, publicó a instancias de su admirado Lloréns Torres sus primeras poesías en las principales revistas y periódicos de Puerto Rico: *Revista de las Antillas* o *Puerto Rico Ilustrado*. Hasta que en 1914 editó el laureado poemario *Bronces*, escrito a imitación de *La canción de las Antillas*, si bien, a diferencia del libro de Lloréns Torres, el soplo mundonovista alterna algunas veces en los *Bronces* de Pérez Pierret con piezas puramente parnasianas como el “Tríptico mítico”, una serie de lienzos exóticos que no desentonarían en la sección “L’Orient et les tropiques” de *Les Trophées*⁷³¹.

4.1.3.3 El amanecer modernista de Ribera Chevremont

Junto a Luis Palés Matos, si duda Ernesto Ribera Chevremont (1896-1976) ha sido el gran poeta que Puerto Rico legó a la lírica española del siglo XX. De aliento universal y expresión personalísima, su obra pasó por una serie de estadios estilísticos que abarcan desde el modernismo primerizo y el ultraísmo español de los 20, hasta el clasicismo y el humanismo trascendental de su última etapa. En suma, la lírica del puer torriqueño supo conjugar las múltiples tendencias que fueron desarrollándose diacrónicamente durante el largo período que abarcó su vida literaria, si bien en nuestro caso sólo nos detendremos en títulos como *Desfile Romántico* (1914) y *El templo de los alabastros* (1919), pertenecientes a su aprendizaje modernista.

Desfile Romántico, es crito cuando el autor apenas sobrepasaba los 18 años, recoge principalmente diversas influencias del romanticismo español, por más que no deje de asomar en algunas páginas el influjo del primer modernismo, el de parnasianos perfiles.

⁷³¹ Tras el relativo éxito de *Bronces*, Pérez Pierret no editó más libros de poesía, aunque esporádicamente siguió dando a las publicaciones periódicas nuevas composiciones que continuaban la línea iniciada en su primer libro. Según sus biógrafos, se marchó en seguida a Nueva York, donde vivió hasta 1922 entregado al espiritismo. Tras su muerte, la familia del poeta acopió bastante material inédito que al fin vería la luz en la edición de su *Obra Poética* preparada por Antonio Colberg Pérez en 1998.

Así, algunos sonetos como “La danza de los siete velos” recuperan el herodianismo que Julián del Casal supo asimilar brillantemente en varias piezas de *Nieve*.

Con todo, ha de ser considerado *El templo de los alabastros* el primer libro de madurez de Ribera Chevremont. Pese a título tan parnasiano, aquí confluyen todos los modernismos que habían venido desarrollándose, desde el Fin de Siglo, en la literatura hispánica. En lugar destacado, predomina el simbolismo racionalizado de Antonio Machado, al que el joven puertorriqueño admiraba grandemente, aunque no falten ni las histerias decadentes, ni los Píerrot y Arlequines bajo la luna, ni los joyeles parnasianos, abundantes en la última sección del libro, “El cofre de Salomón”: “Antifaz verde”, “Tríptico nipón”, “La flauta de Lycas”, “Cromo” o “Pavo real” engarzan con el mejor parnasianismo escrito en nuestra lengua.

A su llegada a España, en 1919, Ribera Chevremont comenzó a frecuentar los círculos del flamante ultraísmo que venía abriéndose paso en Madrid, y su poesía va asimilando poco a poco las nuevas nociones vanguardistas. A la altura de 1922, cuando estaba por salir su tercer poemario, *La Copa de Hebe*, el poeta se hallaba en la encrucijada entre el modernismo y el vanguardismo, entre el ayer y el mañana, hecho que dará a esta nueva obra un interesantísimo aire transicional de innegable valor histórico y pedagógico⁷³².

4.1.3.4 Diego Padró antes del Diepalismo

El nombre de José Isaac de Diego Padró (1896-1974) ha pasado a los manuales de literatura hispanoamericana por haber sido co-fundador, junto a Luis Palés Matos, de uno de los primeros ismos vanguardistas del Continente, el *Diepalismo*, cuyos rasgos anticipan opciones líricas más modernas como la antipoesía. Sin embargo, Diego Padró había publicado en su juventud un poemario modernista, *La última lámpara de los dioses. Temas de belleza y voluptuosidad* (1921), en el que podemos reseñar una presencia manifiesta de rasgos parnasianos.

⁷³² A este respecto, resulta muy instructiva la crónica de un recital poético que Ribera Chevremont ofreció ese año en El Ateneo, publicada en *El Heraldo de Madrid* el 4 de marzo de 1922. Su autor nos anunciaba que el poeta de Puerto Rico era conocido ya en España gracias a *El templo de los alabastros*, y que en la velada se leyeron poemas tanto de este libro como del inminente *La copa de Hebe*. La evolución de uno a otro, del modernismo a la vanguardia, propia de tantos poetas del momento en todo el mundo hispánico, nos la resaltaba así el cronista con estas sugestivas palabras: “Muéstrase el Sr. Ribera Chevremont como un lírico de exquisita sensibilidad que posee a toda plenitud la técnica de su arte. Construye sus versos como los mejores parnasianos de Castilla que han dado plasticidad al verso, y al mismo tiempo tiene su lira todas las delicadas cuerdas de la métrica moderna. Procedente de la escuela modernista, ha sabido asimilar algunas nuevas modalidades de la escuela y estética de vanguardia. (...) Este poeta ha sabido ser a la vez parnasia no por la factura, y decidente por la sensibilidad, como a veces (...) sabe dar notas novísimas y “desrimar” y “desmetrificar”...”.

Dividido, siguiendo la arquétipica estructuración modernista, en varias secciones, la primera parte que da título al libro actualiza los mitos helénicos desde la perspectiva erótico-sensual y hedonista del Fin de Siglo. El canto a la belleza olímpica alterna con la recreación arqueológica, Anacreonte con Teócrito, Leda y el Cisne con Pan y Syringa, *Les Exilés* de Théodore de Banville con las *Prosas profanas* de Rubén Darío, en un todo rebotante de gracia, amabilidad y sensualidad parnasiana. Por su parte, las *Odes funambulesques* reciben un sincero homenaje en la sección “En el jardín de la farsa”. En concreto, en algún poema como “La musa de Pierrot” se invoca explícitamente al Banville de “Le saut du tremplin”:

Pierrot deshoja una a una
Las margaritas de su esplín,
Y entre neblinas, llega al fin
Su musa pálida, la luna,
Mientras se plañe el mandolín.
¡Hasta que envuelve sus querellas
La luna en un velo sutil!
¡Y su dolor, buitres senil,
“Se va a rodar a las estrellas”
Como el payaso de Banville!.

Otros son los modelos que rigen el resto de la obra, principalmente el Verlaine de las *Fêtes galantes*, el Gautier de las chinerías y los madrigales y lo más desvariado del decadentismo de un Rollinat o un Corbière. Se trata, en suma, de una obra que participa en su totalidad de un modernismo por entonces trasnochado, escrito en 1921 a la manera de 1896. No por ello, sin embargo, debe negársele su intrínseca calidad lírica, presente en muchas composiciones que anuncian al gran poeta que pronto dará el aldabonazo de salida al vanguardismo puertorriqueño.

4.1.4 Nicaragua

4.1.4.1 Santiago Argüello y el modernismo en Nicaragua

Resulta, cuanto menos, chocante que Nicaragua, patria natal de Rubén Darío, haya sido a la vez uno de los últimos países en incorporarse al modernismo, y además de una manera residual. Para encontrar una revista donde se imprimiera con cierta relevancia la huella del arte nuevo hay que esperar a 1909, cuando Santiago Argüello funda en León

La Torre de Marfil (1909-1919), publicación mensual donde colaboran los grandes nombres de la poesía hispánica, incluido el propio Darío. Tardíamente, apenas cabe destacar *La Revista Nueva* (1916-1919), dirigida por J. D. Moscote, en la que se publicaron poemas de los autores del modernismo junto a traducciones simbolistas y parnasianas –José María de Heredia-. Semejante perfil presentaría *El Mundo* (1922-1930) de N. Arce, de cuyas páginas no habían desaparecido todavía los Víctor Hugo, Musset o François Coppée.

Una sola figura reseñable asoma en el último modernismo nicaragüense, la del mencionado Santiago Argüello (1871-1940). Político, pedagogo, polígrafo, su obra más importante pertenece al campo de la ensayística. Se inició con *Siluetas literarias (los franceses)* (1898), una serie de artículos de naturaleza impresionista a través de los cuales Argüello divaga sobre algunos de los iconos del modernismo y defiende la condición ácrata, sincrética e individualista de la nueva estética: “Duermo, junto al lago artificial de Lamartine; (...) compro mi butaca en el circo, y admiro la cerviz abultada, el aspecto marcial y el ojo altivo de Richopin, o los saltos funambulescos de Teodoro de Banville; salgo del hospital, en donde la irregular cabeza de Verlaine –¡el genio!- descansa (...), y penetro en el estudio de Leconte y de Heredia, (...) me alejo de aquel cuarto de Musset (...) y entro en el jardín de Baudelaire (¡qué lindas son las flores enfermas y venenosas!) (...). Ni naturalista, ni romántico; ni parnasiano, ni simbolista; ni diabólico ni neomístico. No soy nada. (...) La escuela indica mediocridad, pobreza. El genio es el que tiene fuerzas para abrirse rutas”.

Entre los retratos de autores románticos, realistas, decadentes y simbolistas, contemplamos aquí varios perfiles parnasianos. El primero de ellos, el de Gautier, “artista clásico del romanticismo” y “sacerdote del arte puro”, aquí el que primero reaccionó contra el romanticismo y antepuso “al desorden de la producción creadora, la armonía y la gracia del poeta delicado y exquisito”. Le siguen Leconte de Lisle, “columna granítica que vive del recuerdo glorioso del Partenón”; Baudelaire, el maldito, cantor de “la belleza de lo horrible” al par que “místico” que “había visto a Dios”; José María de Heredia, “un Flaubert poeta, que cincela los versos, y hace estrofas que parecen talladas en la roca”; y finalmente François Coppée, “rimador sorprendente”, “dueño de la versificación francesa”, un disidente del Parnaso cuya lírica, “esperanza del naturalismo”, supo poner “en las rígidas figuras antiguas el estremecimiento de la pasión humana”.

Pese a su predilección por la Decadencia y el simbolismo, Argüello, modernista total, no dejaba de señalar en esta obra el lugar capital que correspondía a la poesía parnasiana en el devenir de la lírica francesa del XIX: “Era en los tiempos del segundo imperio. La Francia poética estaba moribunda; (...) Entonces apareció el *Parnaso*. La juventud enamorada de la belleza plástica, queriendo hallar nuevas rutas, se reunió en un claustro y cerró sus puertas al mundo. Fue como una masonería artística, adonde no llegaba ningún neófito sin llevar en la mano su tarjeta de impasible...”.

Viaje al país de la decadencia (1904) aguza el impresionismo y la crítica subjetiva del libro anterior para exponernos una teoría de la estética modernista desde un punto de vista excéntrico y alucinado. El narrador, tras consumir cierta droga en un Estambul decadente, se embarca en un estado visionario en el cual, de la mano de un efebo, va visitando una serie de palacios y paisajes exóticos que simbolizan a su vez diferentes períodos de la literatura francesa, desde la “Francia Clásica” del siglo XVI, al “Apogeo” del XVII, desde el “Crepúsculo vespertino” del XVIII, a “La región de los líricos” del romanticismo...

En una fase de tan particular viaje, narrador y guía se hallan “En el Parnaso”, una “ciudad de artífices” regida por el “arte, regla y letra de belleza”. Una vez expuestos los dogmas fundamentales de la Escuela y el combate que en su seno libran la Belleza y el utilitarismo, Argüello, resumiendo largos pasajes de *La Légende du Parnasse Contemporain* de Catulle Mendès, aborda en seguida la historia del Parnaso, sus cenáculos y revistas y las voces de sus corifeos. Comienza con los cuatro grandes maestros, desde Gautier, “condottiero del Papa Hugo, caballero de la orden del *Hierro*” a Leconte de Lisle, “sucesor de Victor Hugo en el Pontificado”, sin olvidar a Banville, “jovial y delicioso, funambulando siempre” ni a Baudelaire “el satánico”. Tras éstos, les toca el turno a los “fieles”: Sully-Prudhomme, Coppée, Glatigny, “príncipe errabundo, vástago de real cepa zingara”, seguidos de otros “Bustos parnasianos” dedicados a mayor gloria de Catulle Mendès, “afanoso artífice que pugna por coronar obra de pureza”, de Armand Silvestre, quien “conoció a Laïs en los talleres de Scopas y a Friné cuando irradió sus desnudeces en la paleta de Apeles”, y por último de Léon Dierx, “el hijo del ensueño”, “el traductor de la naturaleza melancólica en *lengua verbal*”.

En esta última serie de “Bustos parnasianos”, Argüello abandona en cierta medida su lenguaje exaltado y delirante para ceñirse a las herramientas de la crítica literaria más convencional. Así, tratando de Léon Dierx, el nicaragüense adjunta un epígrafe final,

“Traducción de la naturaleza melancólica en lenguaje verbal”, donde compara la concepción paisajística propia de Leconte de Lisle, parnasiano ortodoxo, y de su alumno Léon Dierx, anunciador del simbolismo: “Lisle crea un paisaje, admirable, mas paisaje. Dierx extrae del paisaje lo más íntimo, la tristeza flotante (...). Ciertamente que Leconte se entristece; mas es tristeza de pesimismo, surgida en virtud de un autoanálisis. Léon Dierx es triste sin pensar: es triste, porque es serena fuente en que llega a asomarse la tristeza...”.

Tras *Ritmo e idea. Prosa lírica* (1913), recopilación de artículos, cuentos, prólogos, discursos y conferencias de variada tipología, la contribución a la historiografía del modernismo por parte de Santiago Argüello concluye con el extenso estudio *Modernismo y modernistas* (1935). La obra, que mantiene más de una deuda con *El modernismo y los poetas modernistas* del venezolano Rufino Blanco Fombona, recoge una serie de conferencias que el autor pronunció en el Colegio de Middlebury, en Vermont, E.E.UU. Dos tomos donde se intenta aclarar la génesis del modernismo hispanoamericano partiendo de sus raíces francesas, para luego centrarse en varios autores: José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Amado Nervo, Rafael Arévalo Martínez y el propio Blanco Fombona.

Tal como sucede en sus obras anteriores, Argüello procura destacar el papel del Parnaso en el nacimiento de la poética moderna con ecuanimidad respecto a otras corrientes coetáneas. Consciente de cuánto aportarían los Leconte de Lisle, Heredia, Dierx o Mendès en la superación de un tardorromanticismo sensiblero, no dejaba al nicaragüense de subrayar igualmente sus lastres: “El parnasiano es un romántico congelado. Por huir de los abusos emotivos, se aplica a ser perfecto en la expresión de la estrofa. Por huir del corazón, cae en la estructura. (...) Si el arte del romántico fue la pintura, el del parnasiano fue la estatuaría. El del simbolista será, como veréis, la música. Porque, aunque en el parnasiano surge el verso armonioso, hay en él más sonoridad que melodía. Es el ritmo pentélico, ritmo que, en muchos de los que tras ellos llegarán, habrá de eterizarse (sic) de armonía esferal en la aguas de la onda wagneriana”.

Tras plantear los rasgos fundamentales del romanticismo, el naturalismo y el parnasianismo, Argüello no se ocupará del decadentismo ni del simbolismo, si no que aborda directamente el modernismo, pues comprende que lo uno es sinónimo de lo otro: “modernista es aquel que, sinónimo de simbolista o decadente, perteneció al especial

movimiento de liberación que en la poesía hispano-americana se desarrolló entre los últimos años del pasado siglo y los primeros del actual, y que ofrecía muchas semejanzas con el de los vates franceses de su origen”. Desde este punto de vista, común a tantos autores, según podemos observar a lo largo de este trabajo, el modernismo *stricto sensu* supuso una reacción contra el Parnaso y contra el Naturalismo, estadios que podrían considerarse como “ante-modernistas”. En el origen de dicha reacción se encuentran las obras de Mallarmé, de Huysmans, de Verlaine: “Cierta número de jóvenes (...) cansados de leer siempre los mismos tristes horrores, llamados naturalistas... y menospreciando, por otra parte, un tanto, la llamada serenidad parnasiana, toparon un día con sus versos, escritos en su mayor parte fuera de toda preocupación de escuela”.

Este simbolismo-modernismo, en el que confluyen otras tendencias como el prerrafaelismo anglosajón, el wagnerismo, las filosofías de Schopenhauer y Nietzsche o el decadentismo italiano de D’Annunzio, saltaba por encima de sus padres parnasianos para abrazar el espíritu y la emocionalidad del romanticismo: “Esos jóvenes que iniciaron en Francia el modernismo poético no eran sino la misma escuela romántica sutilizada. Sutilizada digo: porque, si los románticos *vociferaron* la emoción, los simbolistas apenas *sugirieronla*. Pero ambos grupos llevaban como estética guía, la emoción, el predominio de la sensibilidad sobre la intelectualidad. (...) ambos, los románticos y los modernistas, inclinaron sus brújulas poéticas hacia el sentimiento. (...) Por eso, los modernistas fueron románticos sutilizados”.

Las ideas sobre estética y poética en arboladas por Santiago Argüello a lo largo de su obra crítica y su pasión por la lírica francesa del siglo XIX tuvieron exacto reflejo en sus versos de modernista menor, calidad desigual y nunca sencilla consulta.

Sobre su debut poético, *Primeras ráfagas*, nos confiesa Argüello en la antología *Poesías escogidas y poesías nuevas* (1935) que “con lo que comí entre mis doce y mis quince años, se arregló un tomito (...), versos de iniciación de pubertad, eruptivos y plenos de desorbitaciones. Todo hirviendo, todo de caldero que derrama su líquido sobre las ascuas...”. Por los versos que allí nos transcribe Argüello, podemos concluir que se trataba de una poesía fundida en el crisol del romanticismo más elocuente y trasnochado: “¡Dios altísimo! Escucha al vil gusano / perdido entre la gran naturaleza! / Envíale un destello, Soberano, / Desde el trono imperial de tu grandeza!”.

En su segundo poemario, *De tierra... cálida* (1900) se dan cita varios tonos y

tendencias, desde aquel romanticismo primerizo, cívico y ampuloso, hasta un intimismo de inspiración rural, pasando por el parnasianismo de piezas como la banvillesca “Malabar”, “En la herida”, muy influenciada por Baudealire; o alguna que otra emulación del Leconte de Lisle helénico -“¡Oh los viejos tiempos...!”- o del paisajista *barbare* -“Selva virgen”-. Por su parte, *El poema de la locura* (1904), por lo que hemos podido leer en los varios fragmentos recopilados en *Poesías escogidas y poesías nuevas*, ofrecía una única composición narrativa y polimétrica de tema decadente y honda huella rubendariana en su desarrollo expresivo.

Parnaso y romanticismo conviven a partes iguales en *Ojo y alma* (1908). Por un lado, tenemos una poesía mayoritariamente plástica y objetiva, destinada al “Ojo”, que privilegia la temática helenística -“La verdadera desnudez de Friné”- y el perfil escultural del verso, según leemos en el homenaje “Para Gaspar Núñez de Arce”: “¿De qué canteras del ideal hiciste / ese glorioso Partenón de rimas? / (...) ¿A qué fúlgida Acrópolis del cielo / vas a llevar tus ritmos de Carrara?”... Por otro lado, un segundo grupo de poemas invocan el “Alma” del yo lírico a desde un sentimentalismo con hondas resonancias de Bécquer, Lamartine o Víctor Hugo.

El alma dolorida de la patria (1910) contiene un retrato del autor, firmado nada menos que por su compatriota Rubén Darío, en el que se rinde alabanza al político liberal tanto como al poeta de “Llegó el instante de las profecías”, sin duda la pieza más valiosa de cuantas es cribiera Santiago Argüello. En la estela del simbolismo racional y humanitario de los *Cantos de vida y esperanza*, tanto “Llegó el instante de las profecías” como el “Himno a la raza hispanoamericana”, las dos únicas secciones en verso de la obra, recogen los ecos darianos de la “Oda a Roosevelt” y “Yo soy aquel que ayer no más decía...”.

Finalmente, *La vida en mí* (hacia 1910) conjuga las múltiples corrientes líricas del modernismo hispánico, si bien predominan a lo largo de la obra el modelo expresivo de Rubén Darío y la subjetividad crepuscular del simbolismo español. Apenas podemos subrayar en este canto de cisne del Argüello modernista un par de composiciones donde se ensaye la manera clásica de la Escuela parnasiana, los sonetos “Rosa otoñal” y el herediano “Canicular”, digno de aparecer en la sección “L’Orient et les tropiques” de *Les Trophées*:

Pasa el Dios. Nuestro Padre el Nilo pasa...
Su lenta cauda de cristal desliza

Como en felpa recóndita, y se irisa
Con el pausado andar. Un sol de brasa

Cae sobre él, torrencial: un sol que arrasa
Y echa soplos de fiebre en cada brisa;
Un sol que anega en sueño la sonrisa
De cada loto azul. El Dios se abrasa.

Y en esa hora de siesta, y a la vera
Del vasto lecho de sopor del Nilo,
Con las fauces abiertas, cual si fuera

Dentada sierra en que relumbra el filo,
Inmóvil, cerca de una datilera,
Bosteza bajo el sol un cocodrilo.

4.1.5 República Dominicana

4.1.5.1 La familia Henríquez Ureña y el modernismo dominicano. *Los Trofeos de Max Henríquez Ureña*

Gran parte de la intelectualidad de Santo Domingo durante la época modernista se desarrolló en el seno único de la familia más importante de la isla, los Henríquez Ureña. El padre, Francisco Henríquez y Carvajal (1859-1935), médico, abogado, pedagogo, escritor y Presidente de la República, había contraído nupcias con Salomé Ureña (1850-1897), una célebre educadora y la poetisa más laureada del posromanticismo dominicano. Del matrimonio nacerían dos de los filólogos americanos más ilustres e influyentes de la historia de nuestras letras, Pedro (1884-1946) y Max Henríquez Ureña (1886-1968), sin cuyas obras la poesía contemporánea escrita en español perdería un capital exegético de incommensurable valía.

Teniendo en cuenta el nivel cultural y socioeconómico del domicilio familiar, no es de extrañar que por sus puertas penetrase en Santo Domingo los aires de renovación literaria del primer modernismo continental. Así, Francisco Henríquez, con la colaboración de su hermano, el también escritor Federico, dio vida a la revista modernista más destaca del ámbito caribeño, la quincenal *Letras y Ciencias* (1892-1898). En sus páginas aparecieron las más importantes firmas de la poesía española modernista -Julián del Casal, Darío, J. A. Silva, Gutiérrez Nájera o Salvador Rueda-

mención aparte del amplio espacio que cedió a las traducciones poéticas de todas las tendencias, desde Hugo a Verlaine pasando por los parnasianos -Baudelaire, Silvestre, Heredia y Sully-Prudhomme-. Siguiendo el ejemplo paterno, unos jovencísimos Pedro y Max Henríquez Ureña fundaron y dirigieron multitud de revistas de signo modernista breve trayectoria como *El Ibis* (1900), *Páginas* (1900), *La Tarde* (1900), *Revista Literaria* (1900-1901) o *El Faro Literario* (1901).

El testigo de los Henríquez Ureña fue recogido por otros intelectuales de la República como Valentí Giró, director de *Osiris* (1909-1911), una revista que publicó textos de Darío, Gómez Carrillo, Juan R. Jiménez, Guillermo Valencia o Villaspesa y traducciones de los principales simbolistas y parnasianos -Baudelaire, Coppée, Mendès y Sully-Prudhomme-. Los poetas del *Parnasse contemporain* desaparecerían de las principales revistas del último modernismo dominicano como *Ateneo* (1910-1913), *Crisantemos* (1917-1918), *Anarkos* (1923) o *Ariel* (1924-1925).

Por lo que respecta a la escritura y traducción de poemas parnasianos, fue Max Henríquez Ureña el único miembro de la familia que se decantaría por este trabajo, más allá de su eminente labor crítica. Su temprana formación modernista le llevó a publicar, en 1914, un poemario juvenil titulado *Ánforas*, amalgama de todo el *idearium* poético finisecular, si bien la mayor parte de los poemas redundan en un tono amatorio y confesional deudor del posromanticismo y del modernismo más sentimental. Pese a título tan sugerente en este sentido, escasas son las piezas que podemos vincular con la poética del Parnaso -“La catedral sin torre”, “Nirvana”, “O ubi campi!” o “Eva (escultura de Rodin)”-, y su calidad apenas supera la propia de una simple tentativa adolescente. La sección con mayor interés de toda la obra está compuesta de una serie de “Traducciones” variadas: Petrarca, Ibsen, Rodenbach, Rostand, Baudelaire y, por encima de todos, su venerado José María de Heredia, autor cuya recepción en la literatura hispánica permanecerá unida desde entonces al nombre de Max Henríquez Ureña.

Ya en *Ánforas* se anuncia, entre los libros del autor “en preparación”, una traducción completa de los *Trofeos* de Heredia, la cual no vería la luz hasta pasadas varias décadas. Tras haberse publicado, sueltas, una infinidad de sus versiones del parnasiano cubano-francés a lo largo y ancho de todo el continente durante varios lustros, no fue hasta 1938 cuando la editorial Ercilla de Santiago de Chile presentó finalmente la edición íntegra de *Los Trofeos*, reeditada luego por Losada en Buenos Aires (1954). Tras las versiones

de Antonio de Zayas (1908) e Ismael Enrique Arciniegas (1934), *Los Trofeos* de Max Henríquez Ureña ponen un broche dorado a la traducción al español de Heredia, casi un subgénero poético de nuestro modernismo⁷³³.

4.1.6 Costa Rica

4.1.6.1 La tardía eclosión del modernismo en Costa Rica

No fue hasta 1900 que comenzó a gestarse en Costa Rica el modernismo propiamente dicho; su máximo apogeo, por otro lado, se ría bastante tardío, entre 1910 y 1920. Tras la obra de un precursor como Justo Facio, el primer modernista costarricense fue el poeta y ensayista Roberto Brenes Mesén, autor muy influido por el simbolismo y por el último Rubén Darío en libros como *En el silencio* (1907), *Hacia nuevos umbrales* (1913) y *Pastorales y jacintos* (1917).

En cuanto al ámbito de las publicaciones periódicas, merecen ser destacadas *Arte y Vida* (1901), *Páginas Ilustradas* (1904-1912) o *Pandemonium* (1905-1914), todas ellas acordes con la nueva estética. Si *Arte y vida* no publicó traducciones, *Páginas Ilustradas* presentó textos de los grandes poetas románticos, simbolistas, decadentes y parnasianos –Leconte de Lisle, Coppée y Heredia-. Estos últimos, sin embargo, no contaron para *Pandemonium*, donde sí se publicó a los J. Lorrain, P. Loti, F. Jammes, Maeterlinck o Rodenbach. Por contra, todavía una revista como *Repertorio americano* (1919-1934) publicó alguna traducción de Gautier en fecha tan tardía como 1932, pero si hubo un parnasiano al que se le rindiera tributo allí ése fue sin duda José María de Heredia: allí aparecieron varios homenajes como “Trofeos del conquistador” o “Sobre unas traducciones de Heredia” de I. E. Arciniegas, y en sus páginas fueron presentando tanto Max Henríquez Ureña como el propio Arciniegas una gran parte de las versiones que luego conformarían el grueso de sus respectivas ediciones de *Los trofeos*.

⁷³³ El propio traductor, consciente como poco de la trascendental incidencia de Heredia en el modernismo hispánico y de la cantidad de autores que le precedieron en su labor, no dudaría en adjuntar en la edición de *Los Trofeos* de 1954 un amplio epígrafe, “Heredia en lengua española”, donde trata de cifrar el número ingente de versiones españolas de los poemas heredianos. Así, entre 1891 –año en que el colombiano Miguel Antonio Caro, en *Sonetos de aquí y allí*, insertó “Los Conquistadores”- y 1954, el erudito dominicano contabiliza nada menos que sesenta traducciones, entre ellas las íntegras de Zayas, Arciniegas y la suya propia. Tal como podemos observar en nuestro apéndice, el cómputo de Max Henríquez Ureña aún se quedaría corto...

4.1.7 Panamá

4.1.7.1 El modernismo panameño. Darío Herrera y Gaspar Octavio Hernández

El nacimiento del modernismo en Panamá coincide prácticamente con el de su Estado, tras la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la consiguiente separación de Colombia (1903). En este contexto, sobresalieron algunos nombres en su afán de levantar la cultura del país como el de Guillermo Andreve, quien fundó la primera revista modernista del país, *El Heraldito* (1904-1906), si bien antes de la Guerra había dirigido ya *El Cosmos* (1896-1897).

En cualquier caso, hay que considerar a Darío Herrera (1870-1914) el primer modernista panameño, pese a sus largas estancias fuera del país, obligado por su condición de diplomático. Este hecho, sumado a sus continuas enfermedades, explica que en vida Herrera sólo hubo tenido tiempo de dar a la imprenta un volumen, *Horas lejanas*, compilación de cuentos editada en Buenos Aires en 1903, ciudad en la que el panameño había forjado una estrecha amistad con Rubén Darío y Jaime Freyre. Ausente durante el transcurso de la Guerra, su poesía fue apareciendo en los años de entre siglos en las revistas modernistas más importantes de todo el continente. No tuvo tiempo de reunir la en un volumen que habría de titularse “Lejanías íntimas”: sería su hijo, Darío Herrera Paulsen, quien finalmente se encargaría de ello en 1971, dejando el título del poemario simplemente en *Lejanías*.

La lírica de Darío Herrera, plural como la de todo buen modernista, oscila fundamentalmente entre el intimismo simbolista y las galas parnasianas, siempre hermanada con aquella de su admirado Rubén Darío. La éfrasis escultural -“Diana”-, el lienzo mitológico -“Leda y el Cisne”-, y, especialmente, la serie de nueve *trofeos* titulada “Poema Ario Greco-Latino” incorporan gran parte de sus versos a la tradición herediana que comenzaba ya a florecer en todo el ámbito hispánico. Un soneto como “Eneas” concluye imitando aquel “Antoine et Cléopâtre” del parnasiano francés de origen cubano:

Es noche de tumulto. Rojas teas
hienden la sombra en luminosas marcas...
No es Cartago propicia a los monarcas;
tampoco a las sensuales Citereas.

Tal lo comprende en su videncia Eneas,
que furtivo se ausenta hacia las barcas:
va de Italia a las rústicas comarcas;
resurgirá su raza en las aldeas.

Y Roma será grande!... En tanto Dido,
por el dolor su espíritu abatido,
en la demencia del amor tirano,

Su cuerpo entrega a la flagrante pira;
y ya muriendo, apasionada mira
la fugitiva nave del troyano...

Ya los compatriotas de Darío Herrera que se ocuparon de su poesía no dudaron en señalar los elementos allí dominantes que provenían del Parnaso. N. Bolet Pereza, en *El Heraldo del Istmo* -nº 3, 10 de febrero de 1904-, resumía su obra en estos términos: “Modernista y ecléctico caben en una sola concepción literaria, porque el modernismo es múltiple en sus formas y tendencias. Modernista es Darío Herrera, pero cince la sus versos como un parnasiano...”⁷³⁴. Por su parte, Gaspar Octavio Hernández, el otro gran poeta modernista de Panamá, le dedicó una extensa semblanza donde lo comparaba cabalmente con el mismísimo Heredia: “Como José María de Heredia, (...) Herrera reconcentraba su talento de hombre y su inspiración de poeta en la vestidura de una estrofa; (...) El sentimiento dejó de preocuparle. (...) El dedicado cultivador se trocó en rectilíneo y grave sacerdote del culto parnasiano”⁷³⁵.

Este Gaspar Octavio Hernández (1893-1918), poeta y periodista autodidacta, tuvo una corta, turbulenta y desgraciada vida de bohemio. Comenzó a publicar sus primeros versos en 1907 en diarios como *El Nacional*, y en 1915 dio a la imprenta su único poemario, *Melodías del pasado*, compuesto principalmente de las elucubraciones existenciales propias del bohemio, alguna oda cívica y elegantes estampas amorosas y exóticas de sesgo parnasiano.

En 1916 reunió sus prosas de tema variado en *Iconografía*, donde nos dejó la precitada semblanza de Darío Herrera junto con sus impresiones de la poesía parnasiana. Su respeto por la obra de los maestros franceses y por la dificultad intrínseca que conlleva

⁷³⁴ Recogido en la página web www.panamapoesia.com, en la entrada dedicada a Darío Herrera.

⁷³⁵ “Darío Herrera”, *Iconografía* (1916), pág. 78.

imitarlos hace que un modesto Gaspar Hernández se p rive d e s ituarse entre los parnasianos de América, un conjunto de poetas que, ya bien en trado el siglo XX, comprendía más cantidad que calidad: “El parnasianismo ha tenido muchos, pero muy pocos buenos sacerdotes en América. Su cultivo exige un gusto acrisoladísimo; una visión am plísima. La descripción exacta; la expresión del vocablo oportuno; la exclusión de toda idea vaga; la impecabilidad de las líneas que se quiere trazar, la esplendidez de la fraseología empleada en lenguaje poético aún no estropeado por las mayorías, todas esas especialidades que imprimen a la obra del arte parnasiano estructura inconfundible, no son para ejecutadas por cualquier sacristán de la literatura...”.

Tras la prematura muerte de Hernández, su amigo Demetrio Korsi recopiló toda su poesía inédita en *La copa de amatista* (1923), un volumen que continúa los mismos caminos iniciados en *Melodías del pasado* y cuya facción más meritória vuelven a monopolizarla aquellas piezas como “Venus del Trópico” (1913) o “A una hermosa que viste pollera” (1915), escritas siguiendo los patrones del parnasianismo.

La temprana desaparición de Herrera y de Hernández, la pervivencia del romanticismo durante las primeras décadas del siglo y el inminente e irrefrenable aluvión del simbolismo dejaron al parnasianismo panameño en la exigua parcela que acabamos de medir. En tierra de nadie, entre una sentimentalidad y otra, su parvedad bien puede constatarse en la primera y gran antología de la poesía moderna del istmo, el *Parnaso panameño* (1916) de Octavio Méndez Pereira. Apenas un año después de esta publicación, Cristóbal Rodríguez, uno de los críticos más reputados en su día, analizaba la poética del *Parnasse* desde la óptica de un seguidor de Debussy, Maeterlinck y Vielé Griffin, considerando sus virtudes pero sabiéndola anticuada, fría, exenta de pulso humano: “El error de los poetas parnasianos estriba acaso en haber sacrificado sistemáticamente el fondo a la forma, la realidad a las apariencias, el mundo de la imaginación y del sentimiento al mundo de las abstracciones intelectuales. Los poemas de Leconte de Lisle, es culturalmente impecables, tienen toda la gravedad abstracta y conceptual de los dioses olímpicos y hasta un soplo de fatalidad implacable. ¡Qué no hubiera dicho yo poemas! Mármol admirable son, a los que sólo falta para ser absolutamente perfectos ese calor que trae consigo la vida sentimental y afectiva...”⁷³⁶. En este contexto apareció la *Revista nueva* (1916-1919), último bastión del modernismo

⁷³⁶ “La filosofía de Henri Bergson”, *Páginas literarias* (1917), pág. 49.

panameño, en cuyas páginas sólo tendría cabida ya un autor del Parnaso, José María de Heredia.

4.1.8 Honduras

4.1.8.1 Froylán Turcios y Juan Ramón Molina. El modernismo hondureño

Honduras, país que durante el siglo XIX había dado a la poesía en español muy escasas muestras de interés –apenas románticos tardíos y de segunda fila como Jerónimo Reina, Rómulo E. Turón o José Antonio Domínguez-, se abrió al modernismo con la figura de Froylán Turcios (1874-1943), el primer escritor hondureño de notable relevancia. Político, diplomático, periodista, amigo personal de Rubén Darío –quien le editaría en su revista parisina *Mundial magazine* el relato *El fantasma blanco* (1911)-, Turcios destacó fundamentalmente por su prosa galante y refinada, en la estela del italiano D’Annunzio⁷³⁷.

Contrariamente a su prosa, su poesía permaneció inicialmente muy aferrada a la tradición del romanticismo más elegíaco. Así, los dos primeros libros de Turcios, *Mariposas* (1895) y *Renglones* (1899), alternan versos que jumbrosos de amor y muerte con poemas en prosa cuyo esteticismo remite al Darío de *Azul... Hojas de otoño* (1904), por su parte, repetía exactamente el patrón de los anteriores, si bien podemos subrayar entre sus páginas la inclusión de un soneto como “Salomé”, probablemente el primer poema parnasiano escrito en Honduras:

Baila sobre el marmóreo pavimento
y su forma impecable y peregrina
en una leve ondulación felina
puebla de aromas el dormido viento.
Florece de pasión su movimiento,
sonríe de placer su faz divina,
y su trágico espíritu ilumina
el fulgor de un relámpago sangriento.
Entorna las pupilas soñadoras,
su cabellera fúlgida desata;
y en la gloria inmortal de su belleza

⁷³⁷ Cf. Funes, J. A. “Froylán Turcios (1874-1943) y el modernismo en Centroamérica”. *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 35, 2006 (Ejemplar dedicado a: *Cantos de vida y esperanza* (1905-2005), págs. 195-220.

vé al terminar sus danzas tentadoras
en una fuente de bruñida plata
del Bautista la cárdena cabeza.

Con *Tierra materna* (1911) la poesía de Froylán Turcios alcanza su plena madurez modernista. La obra contiene una brillante colección de poemas de índole paisajística, plástica, objetiva –“Río Tinto”, “Los Pinares”, “Los venados”, “Selva o lanchana” “Los alcaravanes”...-, lienzos en los que el poeta hondureño moja su pincel en la paleta del mejor parnasianismo. Finalmente, *Floresta sonora* (1915) vino a consolidar su reputación de sonetista, si bien la mayoría de composiciones de esta última obra retornan a los tonos elegíacos y sentimentales de sus primeros versos.

En su rol de agitador cultural y divulgador de la nueva literatura en Honduras, Froylán Turcios destacó como fundador y director de importantes semanarios como la *Revista Nueva* (1901-1903), primer órgano del modernismo en el país. Allí colaboraron poetas de renombre como Darío o Amado Nervo, entreverados con traducciones de los grandes autores extranjeros del siglo XIX, muchos de ellos parnasianos como Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia, Coppée, Mendès y Sully-Prudhomme. Tras la primera experiencia de la *Revista nueva*, Turcios continuó su labor con la revista del *Ateneo de Honduras* (1913-1926), tan modernista o más que la anterior y donde igualmente se reprodujeron versiones de los poetas del *Parnasse* –Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, Heredia, Mendès, Coppée y Sully-Prudhomme, a quien se honró también con la publicación del estudio que le dedicara Anatole France-. A excepción de Baudelaire, éstos desaparecieron de las páginas de *Esfinge* (1916-1921), último impulso que nuestro autor dió, en forma de revista, al modernismo hondureño. Si Froylán Turcios fue el primero, su mejor amigo Juan Ramón Molina (1875-1908) ha de ser considerado el mayor poeta modernista que Honduras ha legado a la literatura hispanoamericana. Como el propio Turcios, Molina convivió con Darío durante la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro en 1906, forjándose entre ellos una amistad que sólo truncaría su prematura muerte en 1911, víctima del alcohol y la morfina. En 1913 su inseparable Turcios recopiló en *Tierras, Mares y Cielos* el conjunto de su obra, muy marcada por los *Cantos de vida y esperanza* de Darío, aunque no falten allí la nota romántica ni el ensayo parnasiano –“Nerón”, “El fakir”, “En los esteros”, “El jardín”, “La muerte del león”...-.

El modernismo en Honduras se cierra con la revista *Lux* (1924-1928) de M. A. Girón y

R. Zaldívar, obra que dio cabida a los grandes autores hispanoamericanos –Darío, S. Chocano, Gómez Carrillo, Lugones...- y que contó con traducciones de simbolistas y parnasianos como Gautier, C. Mendès y Sully-Prudhomme.

4.2 Sudamérica

4.2.1 Chile

4.2.1.1 Plenitud modernista en Chile

El auténtico apogeo del modernismo en Chile sucede, como en la mayoría de países de habla hispana, alrededor de 1898, a la luz del afortunado triunfo continental de las *Prosas profanas* de Rubén Darío. Una vez superados los traumas de la Guerra Civil de 1891, la paulatina revitalización cultural del país ya era toda una realidad por aquellos días, según demuestra el número de publicaciones periódicas de cierto calibre que vienen a recoger el testigo de la *Revista Cómica* (1895-1898), primer aldabonazo del modernismo chileno. De este período de resurgimiento merecen destacarse *La Lira Chilena* (1898), *La Revista de Chile* (1898-1901), *La Revista Nueva* (1900-1903) o *Pluma y Lápiz* (1900-1904). En todas ellas asoma el sincretismo estético propio del modernismo pleno, conjugando a la “vieja escuela” -Clarín, Echegaray, Valera, Núñez de Arce...- con toda la juventud literaria hispánica -Leopoldo Díaz, Rodó, Unamuno, G. Valencia, Darío, Manuel Machado, Francisco Contreras...-. Dado su carácter modernista, todas estas revistas cedieron un amplio espacio a la traducción de los poetas europeos, desde el romanticismo hasta el decadentismo y el simbolismo pasando por la plana mayor del *Parnasse contemporain*: Leconte de Lisle, Coppée y Sully-Prudhomme aparecieron en la *Revista de Chile*, Gautier y Baudelaire en *La Revista Nueva*, mientras que José María de Heredia y sobre todo Catulle Mendès gozaron de amplio favor en el seno de *Pluma y Lápiz*. Una nómina muy semejante de autores traducidos presentan otras revistas algo posteriores y de menor calado como *Zig-Zag* (desde 1905), en la que vieron la luz textos de Baudelaire, Coppée, Leconte de Lisle, Mendès, A. Silvestre y Sully-Prudhomme; o *Selecta* (1909-1912) donde se tradujeron, junto a todos los grandes poetas europeos del XIX, a los Coppée, Heredia, y Sully-Prudhomme.

4.2.1.2 El gran vocero: Francisco Contreras

Prosélito entre prosélitos, quizás más rubeniano que el propio Rubén Darío, un hombre personifica por sí solo el cenit del modernismo chileno: Francisco Contreras (1877-1933). Poeta, novelista, ensayista, crítico, Contreras destacó menos por su obra, ciertamente mediocre, que por su papel de gran divulgador del modernismo hispánico

en París.

Nacido en Quirihue, en el seno de una familia acomodada, marchó joven a la capital, Santiago, donde hacia 1895 tomó contacto por vez primera con la poesía de Darío y abraza el nuevo credo estético. En 1897 fundó la revista *Lilas y campánulas*, de pretensiones modernistas, y ese mismo año publicó su primer poemario, *Esmaltines*, muy influenciado por el Gautier de *Émaux et camées*, como su título revela, por Banville y especialmente por Rubén Darío. Se trata el suyo de un parnasianismo con inclinaciones decadentes y simbolistas, si bien su tímida búsqueda de trascendentalismo, presente en piezas como “El ave azul”, “Luna mística” o “Es trella azul”, apenas consigue alzarse de la pura materialidad, cargado de fastuosa orfebrería parnasiana. El libro se organiza en dos “Estuches” donde se acumulan los motivos plásticos y ornamentales -“Esmalalda”, “Ramillete”, “Oro grana”, “Perla azul”, “Medalla”, “Clavel”, “Crisantemo”...-, forjados en su mayoría mediante la forma del “sonetito”, que Contreras adaptó de Banville y de Gautier. *Esmaltines* sigue muy de cerca el modelo de los *Émaux et camées* tanto en el empleo copioso del octosílabo, verso capital del libro de Gautier, como en la tematización de lo amoroso: la gran mayoría de estos “Sonetitos” corteses y galantes miniaturizan un requiebro, un piropo, una cursilería, una ofrenda en calidad de joyel, de flor, de “Camafeo”:

Yo quisiera cincelarte
Un safireo sonetito,
Lo más regio y más chiquito
Que intentara hacer el Arte.

Yo quisiera poder darte
Un soneto muy bonito,
Como un blanco lucerito
Que se azule al contemplarte.

Algo pues que te mostrara
La armonía dulce y rara
De mi ENSUEÑO TURQUESADO:

Esa mística corola
Que al azul de tu aureola
En mi pecho ha germinado!

Raúl (1902) explota el filón decadente y simbolista latente en *Esmaltines*. A la cabecera de su segundo poemario, Contreras colocó un “Preliminar sobre el Arte Nuevo” en defensa del modernismo o adoptando una postura ácrata e individualista, acorde con las “Palabras liminares” que Darío incluyó en *Prosas profanas*. Para Contreras, “Arte Nuevo” es sinónimo de “Arte Libre” y de “Arte Sincero”, pues el verdadero espíritu del modernismo es la Libertad, más allá de cualquier escuela: “Si bajo la razón de la libertad del Arte todas las escuelas, como entidades dogmáticas caen por inútiles, sus ideas todas son perfectamente aceptables como tendencias individuales del temperamento”. El modernismo queda definido, así, por su propio eclecticismo, aunque no tarda Contreras en situar a la vanguardia de este arte moderno al simbolismo, cuyos padres, Moréas, Mallarmé o Rémy de Gourmont supieron canalizar la revolucionaria propuesta, hija del romanticismo, en un lema concluyente: “la emoción por la sugestión”. Coherente, casi, con su texto preliminar, Francisco Contreras ofrece en *Raúl* un único poema dividido en tres libros –“La suprema ilusión”, “El diablo fe menino” y “El llanto de los violines”- en el cual, y en aras de una “emoción por la sugestión” no asimilada del todo bien, recoge uno a uno los ingredientes más artificiosos de la idiosincrasia decadente y simbolista, en un desfile de personajes neuróticos y bohemios, de artistas y mujeres angelicales o fatales, todos náufragos en sus ensueños azules.

Con *Raúl*, Contreras abandera definitivamente el modernismo en Chile, recorre imprentas, cenáculos, periódicos, publica en todas las revistas, llama a filas a la juventud literaria del país. En *Pluma y lápiz*, por ejemplo, aconseja a un contertulio, en representación de todos los jóvenes poetas chilenos, que “o lvide (...) para siempre los “cánones” (...), no siga o persiga más a Núñez de Arce y Campoamor y demás de España. Lea (...) a los grandes poetas franceses modernos: Víctor Hugo, Leconte de Lisle, Verlaine...”⁷³⁸. Hasta que en 1905, en busca de nuevos horizontes, Contreras pone rumbo a Europa.

En París pasará desde entonces la mayor parte de su vida. Allí fue bien recibido, hizo amistad con algunos simbolistas como Rémy de Gourmont o Paul Fort y con su maestro Rubén Darío, y trabajó diecinueve años como editor de la sección hispanoamericana del *Mercure de France*, “Lettres Hispano-américaines”, dando a conocer al público francés

⁷³⁸ Publicado originalmente el 12 de enero de 1902, lo recoge John M. Fein en *Modernismo in Chilean Literature*, pág. 77.

el movimiento modernista hispanoamericano a través de ensayos como *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole* o *L'esprit de l'Amérique Espagnole*. En 1906 Contreras da a la imprenta su tercer poemario, *Toisón* (1906), acompañándolo de otro texto crítico, esta vez dedicado a la evolución histórica del soneto, “la expresión más bella y perfecta de los llamados poemas de forma fija”⁷³⁹. Allí, el poeta chileno no dudaba en señalar a los parnasianos como los auténticos maestros renovadores de aquella forma: “Tras la efervescencia de libertad y sentimentalidad del ciclo romántico, una corriente de reposo y laboriosidad triunfa por doquiera, no como reacción, que mal se ha dicho, sino como constatación de las conquistas de aquél en la factura del arte perfecto. Corriente que en Francia toma concreta expresión en los portaliras del Parnaso. Artistas de pagano espíritu apasionados de la línea y el color, tratan éstos entusiásticamente el soneto, empleándole a manera de prolija miniatura para destacar un perfil o solemnizar una apoteosis”. Contreras subraya los nombres de Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Armand Silvestre, Heredia o Sully-Prudhomme, citando sus versos como insuperables paradigmas de la factura sonetística, para luego confesar que el Parnaso, pese a todo, era ya una Escuela obsoleta, descartándola de lo que debía considerarse propiamente modernista: “En los últimos años del Parnaso o el fermento romántico, ahogado por la impasible adoración de la forma, resurge en anhelo de suprema libertad y sincero sentimiento para expresar justamente el estado de alma inquieto y enfermizo del fin de siglo. Tal el origen del Modernismo. Los líricos de este movimiento en Francia, denominados simbolistas, recibiendo de los parnasianos el soneto a regía factura, mas escaso de sentimiento, le devuelven la emotividad”. Como para tantos otros, para Francisco Contreras modernismo y simbolismo eran términos equivalentes, mientras que el parnasianismo respondía a un estadio anterior a la modernidad.

Toisón, si se exceptúan sus últimas secciones -“Carne triste”, “Motivos”, “Imaginaciones”- consta exclusivamente de sonetos de diferente tipología y espíritu. Escritos a lo largo de toda una vida, recogen las más variadas influencias románticas, parnasianas, decadentes y simbolistas, si bien predominan éstas últimas y sus *mots clés* -“Ensueño”, “Quimera”, “Ideal”, “Neuróticas”...-. Aquellos sonetos más acordes con los ideales parnasianos retoman en su mayoría la fisonomía del soneto octosilábico de tema galante, predominante en *Esmaltines* -“Las perlas de Margarita”, “Las

⁷³⁹ Paralelamente el texto se publicó de forma separada, y con el título escueto de “El soneto”, en la revista madrileña *Nuestro tiempo*, nº 83, septiembre de 1906.

crisantemas”, “Joyel”...-, si bien la sección titulada “Efigies” apunta directamente al patrón de *Les Trophées* de José María de Heredia -“Salomé”, “Los silfos”, “Gretchen”...-. Por otro lado, *Toisón* concluye con una serie de “Adaptaciones” donde Contreras traduce, en versión libre, varias composiciones afines al *Parnasse contemporain*: “Mi Quimera (pensamiento de Baudelaire)”, “Les Conquérants (de Heredia)”, “Pierrot (de Verlaine)” y “Las señoritas estrellas (pensamiento de Banville)”, evocación de algunos de los *Rondels* (1875) como “Les étoiles” o “La nuit”⁷⁴⁰.

A partir de entonces, Contreras da un giro enérgico a su concepción de la literatura. En 1907 publicó *Romances de hoy*, con otro “Preliminar sobre el arte de hoy” en el que se distancia abiertamente del simbolismo y el decadentismo finiseculares. A la altura de 1907, la “paradojal ideología” y la “facticia ornamentación” del modernismo finisecular han sido sustituidas por un “espíritu de reacción contra un orden de ideas que (...) ha llevado a la juventud de hoy al amor sano de la naturaleza, al estudio severo de la humanidad, a la altitud de los sentimientos, al anhelo por la sinceridad, a la vida”. Gracias al sople viril de los *Cantos de vida y esperanza* de Darío, la poesía joven hispánica defiende ahora la “libertad por la sinceridad y el amor robusto de la naturaleza”, y no el arte por el arte parnasiano ni mucho menos las delicuescencias decadentes. Con sus americanos *Romances de hoy*, “pequeñas novelas rimadas” cuyo fin es el de “hacer vida o belleza en nuestro medio”, Contreras se sumaba a esta nueva corriente que él mismo definiría desde la tribuna del *Mercure de France* como “Mundonovismo”, un término de inmensa fortuna y porvenir en la historiografía literaria.

Ya bien entrado el siglo XX, Francisco Contreras siguió publicando poemarios “mundonovistas” como *Luna de la patria y otros poemas* (1912), novelas, diarios de viaje y sobre todo ensayos de crítica literaria, entre los que cabe destacar *Los Modernos* (1909), configuración del canon modernista a través de una serie de escritores y artistas del ámbito decadente y simbolista -Verlaine, Huysmans, Lorrain, E. Carrière...-. En

⁷⁴⁰ Entre los autores que reseñaron la primera edición de *Toisón* se encontraba nada menos que Rubén Darío, que en un gesto agriado resalta el carácter libresco y excesivamente mimético de la obra: “Poesía trabajada, erudita, un tanto complicada, con escenarios fabulosos, con vocabulario aristocrático, con un sí es no es de dandismo, casi todo de influencia, o de reminiscencia europea”. Francisco Contreras”, incluido en *Todo al vuelo* (1912). Por su parte, el argentino Eugenio Díaz Romero, a la par que encomiaba el ensayo preliminar sobre el soneto, criticó los mismos defectos que ya señalara Darío, tanto el “exagerado preciosismo” como la “escasa originalidad” y el “vulgo demasiado corto de su imaginación”. “Movimiento literario hispanoamericano”, recogido en *Horas escritas* (1913).

mitad de ellos, sin embargo, resulta llamativa la inclusión de un parnasiano, José María de Heredia, a quien Contreras consagra el artículo “Un rey del soneto”. Tres razones parecen sustentar esta inserción: el origen hispánico del poeta, que Contreras celebra en términos grandilocuentes –“Ronsard en la ar madura del ilustre Manchego, Lope bajo el penacho de Bergerac”-; la maestría de su arte parnasiano y su fama universal: “Entre los parnasianos, José María de Heredia sobresale triunfalmente por la excelsitud incomparable de sus piezas a la vez sabias y preciosas, perfectas, singulares en todas las épocas y en todas las literaturas. (...) A diferencia de Leconte de Lisle, sólo apreciado por los doctos, él es conocido y admirado universalmente”. Frente a aquel “Preliminar sobre el Arte Nuevo” de 1902, en el que consideraba lo trasnochado y obsoleto de la Escuela, Contreras se muestra ahora mucho más justo en la valoración de su importancia y del lugar que ocupa en el devenir de la poesía contemporánea. Pasajes del ensayo hay cuyo alegato no desentonaría en la mismísima *Légende du Parnasse contemporain* de Catulle Mendès:

Deseando restaurar el verso francés, descuidado y empobrecido por los románticos intransigentes, la aspiración del nuevo grupo consistía en la realización del arte perfecto (...) Justa reacción, por otra parte, contra el charlatanismo imperante del romanticismo melodramático o florideador. (...) Empero, hay quienes afirman que el Parnaso, como un retorno al arte antiguo, fue un movimiento de reacción. No lo creemos. Al contrario. Pensamos que fue una onda de evolución. (...) Ellos fueron, si no los creadores, los consagradores de este estilo de que nos ufamamos hoy, tan ajeno a la forma clásica, que no sólo narra y razona sino que pinta, esculpe, cincela, convirtiendo la página en fresco o medalla y la pluma en cincel y buril. El parnaso, pues, hizo dar al estilo un paso más en la evolución eurítmica...

Finalmente, el artículo concluye con una breve nota sobre la influencia de Heredia en nuestras letras: si en España no alcanza el chileno a vislumbrar auténticos seguidores del autor de *Les Trophées*, concilia orgullosamente que “en Hispano-América éstos son legión, entre los cuales se encuentran algunos que, (acaso por similitud de temperamento) si no han superado, han igualado al maestro. Hemos nombrado a Rubén Darío y a Julián del Casal”.

En 1930, Francisco Contreras se despidió del ejercicio de las letras con su particular homenaje a quien siempre fuera su maestro y principal espejo en que mirarse, *Rubén Darío: su vida y su obra*.

4.2.1.3 Otros modernistas re levantados: Antonio Bórquez Solar y Miguel Luis

Rocuant

Junto al de Francisco Contreras, otro gran nombre del modernismo chileno, aunque de menor repercusión, es el de Antonio Bórquez Solar (1874-1938), autor de cuatro poemarios, obras dramáticas, varias novelas históricas y algunos ensayos de crítica. En 1900 se estrenó con *Campo lírico (primera siega)*, dándose a conocer, en opinión del prologuista, Miguel Cabrera Guerra, como “segador lírico en los campos de Hugo y Verlaine con la hoz de Darío y Lugones”. En efecto, entre *La Légende des siècles*, las *Prosas profanas* y *Las montañas de oro*, no acierta a asomar todavía la voz personal y madura de Bórquez, que parece perdido las más de las veces en ese estadio del primer decadentismo hispánico que, partiendo de los motivos del Parnaso, los distorsiona y entenebrece sin un criterio bien definido. Quizás lo más válido de *Campo lírico* resida en aquellos poemas que, libres de ingenuas pretensiones espirituales y provocaciones erotomaniacas, se ciñen a la pura narratividad y plasticidad parnasiana en la evocación de una escena histórica -“La ninfa”, “Oceánide”, “Mocupulli”-, la transposición artística -“La capilla sixtina”- o el madrigal galante a la manera de Gautier, Banville o el Armand Silvestre de *Le Pays des roses* (1882), *Roses d’octobre* (1890) o *Les Aurores lointaines* (1896). Piezas como “Ofrenda”, “Prima vernal”, “Flores tal” “Ram illete”, “Romance de la amada” o esta “Rima galante” engarzan, en su asimilación de la poesía amoratoria parnasiana, con la moda im puesta en el modernismo chileno por los *Esmaltines* de Francisco Contreras:

Si fueran esos tiempos cuando las bellas damas
Hicieron el orgullo de la mansión feudal,
Tu en tu regio trono bajo palios y oriflamas
De un gran duque tendrías la diadema ducal.

La reina del torneo, dirían las proclamas
De los heraldos, y al ver tu hermosura real
Todas las miradas de amor lanzarían llamas,
Y un *trouvère* te diría un rima provenzal.

Después, tú bajo un arco de triunfo pasarías
Haciendo brotar las flores de cien alegrías,
En el pecho del triunfante y bravo justador.

De noche escucharías en tu ducal castillo
-Cuando los lirios de oro en el cielo dan su brillo-
del bandolín sonoro dulce canción de amor.

Tras este primer libro, Bórquez Solar se aleja para siempre del parnasianismo y el decadentismo finiseculares, dándose a una poesía cívica como prometida con los problemas sociales - *La floresta de los leones* (1907), *Laudatorias heroicas* (1918)- y con la historia y el regionalismo patrios -*Oro del archipiélago* (1931)-.

Finalmente, es de rigor detenerse en la figura del académico y destacado helenista Miguel Luis Rocuant (1877-1948), el último modernista de cierto valor que Chile legó a la literatura hispanoamericana. Sus primeros versos, agrupados con el sugerente título de *Brumas* (1902), alternan la imprecación y el aspaviento hugoniano con el misticismo simbolista, el erotismo decadente y el más puro de los parnasianismos, presente en sus excelentes transposiciones escultóricas como “Ante el grupo de Laocoonte” o “Friné”⁷⁴¹.

No hemos tenido acceso al siguiente poemario de Rocuant, *Poemas* (1905), pero en la antología *Selva lírica: estudios sobre los poetas chilenos* (1917), se incluye una breve selección de piezas provenientes de dicho libro y sujetas a la estética de la Escuela, según podemos leer por ejemplo en “Mármoles”, auténtica profesión de fe parnasiana:

¡Labra el mármol, amigo! Cuando en mi sien vacila
una idea insegura -como gota que oscila,
próxima a evaporarse al borde de la flor-
el verso me parece una veste ligera,
y tener en relieves de blancura quisiera,
de esa chispa de ensueño, el desnudo esplendor.

La escultura es el ritmo y el aleteo.... Traza
relieves una línea, y en la piedra re enlaza
el ensueño que intenta su vuelo describir;
pero ya detenido, sus fervores palpitan,
y en el blanco tumulto de las formas agitan

⁷⁴¹ Antonio Bórquez Solar se encargó de reseñar *Brumas* alentando a su amigo Rocuant a transitar los caminos parnasianos del arte puro: “Oh, poeta! Hermano mío, tú bien sabes que podemos aquí decir con mayor razón que Leconte de Lisle: -La poesía es un lujo intelectual inalcanzable para el público, porque en el mundo del arte este pueblo está ciego y sordo”. “Bajo los bárbaros-*Brumas*”, publicado originalmente en *La Ley*, 25 de diciembre de 1902, y recogido por John M. Fein en *Modernismo in Chilean Literature*, pág. 20

Cenizas de horizontes (1921) cierra la trayectoria de nuestro poeta con una sugerente lírica de inspiración subjetiva y honda, atenta a la naturaleza y a la melancolía de los paisajes chilenos, trazados siempre con paleta y pincel de viejo alumno parnasiano. En su prólogo, Julio Cejador definía acertadamente la madurez poética de Rocuant: “La naturaleza americana, cualquier escena de la naturaleza, que sabe describir con viveza de color y plasticidad de aristas, con pulchritud de parnasiano y hasta con cierta vaguedad simbolista, le da pie para alzarse en alas de su imaginación a pensamientos de humana trascendencia sobre la vida”.

Tras las obras capitales del alto modernismo chileno como *Esmaltines*, *Raúl* y *Toisón* de Francisco Contreras, *Campo lírico (primera siega)* de Antonio Bórquez Solar y *Brumas* (1902) de Miguel Luis Rocuant, los rasgos parnasianos van desapareciendo paulatinamente de la poesía chilena hasta su definitiva abolición. Revistas centradas exclusivamente en las novedades literarias como *Pacífico Magazine* (1913-1921), *Los Diez* (1916-1917), *Chile Magazine* (1921-1923), *Lectura* (1922) o la importantísima *Atenea* (desde 1924) no cuentan ya en sus páginas con traducciones parnasianas, si bien el decadentismo y el simbolismo aún les merecían amplio interés⁷⁴³.

4.2.2 Argentina

4.2.2.1 Eugenio Díaz Romero y *El Mercurio de América*. El “Canon simbolista”

El mismo año cuando Rubén Darío abandonaba Buenos Aires y cesaba la publicación de *La Biblioteca* de Paul Groussac, una revista encarnó en sí misma el triunfo general del modernismo en Argentina, *El Mercurio de América* (1898-1900). Inspirada en *Le Mercure de France* y en la *Revista de América* de Rubén y Jaime Freyre, y fundada y

⁷⁴² Basándose en poemas como “Mármoles”, Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, responsables de esta *Selva lírica: estudios sobre los poetas chilenos*, no dudaron en presentar a Miguel Luis Rocuant como un auténtico parnasiano, poco menos que un sucesor de Leconte de Lisle: “Si hubiéramos de asimilarlo a la escuela de algún maestro del arte, lo enrolaríamos en la del Pontífice del Parnaso, Leconte de Lisle. Algunos de sus poemas tienen la precisión y rigidez de mármoles bajo-relieves. Por poco no es un imposible, de quien pudiera expresarse lo que Guyau y Darío dijeron del autor de la soberbia Trilogía parnasiana: “De los griegos tenía la concepción de una especie de mundo de las formas y de las ideas, que es el mundo mismo del Arte...”.

⁷⁴³ Todavía una publicación de carácter generalista como la *Revista Chilena* (1917-1930) presentó un artículo de Marcelle Ayclair dedicado a “Here día”, otro de Francisco Zapata Lillo sobre “Sully Prudhomme” y varias traducciones de ambos líricos franceses, si bien su relevancia en el campo de la evolución literaria era poca o ninguna.

dirigida por Eugenio Díaz Romero (1877-1927), uno de los jóvenes poetas más leales al nicaragüense, el *Mercurio de América* significaba, con un espíritu renovado y sin prejuicios, la aceptación definitiva del canon decadente y simbolista que *Los raros* venía planteando; un canon encabezado, en lugar destacado, por el propio Darío, convertido ya en indudable pontífice de la poesía nueva, y en el que el parnasianismo, a instancias de su joven director, quedaría relegado a un segundo plano. En efecto, las traducciones que allí vieron la luz, si bien atestiguan la apertura de *El Mercurio de América* a toda la literatura extranjera en boga durante el Fin de Siglo -D'Annunzio, Wilde, Villiers de L'Isle-Adam, Rémy de Gourmont, Nietzsche, Samain...-, revelan la progresiva pero irrevocable sustitución del Parnaso por el Simbolismo en la punta de lanza de la poética moderna. El propio Eugenio Díaz Romero nos daba la clave de las preferencias líricas de su revista: "Si supieran que *Sagesse* de Verlaine, es el libro más admirable entre los admirables de este siglo; si supieran que Mallarmé, Huysmans, Rénier, Maeterlinck, Rodenbach, Khan, Maucclair, Rémy de Gourmont y Samain en Francia (...) resumen en sus obras la inspiración de un pensador o complementan el ideal de un artista... (...) Es difícil, si no imposible, que este arte adorablemente sugestivo, terriblemente oscuro, sea del agrado de personas que (...) pasan su vida concertando vocablos para diccionarios de filología o leyendo autores íntegramente opuestos"⁷⁴⁴.

Díaz Romero, quien, como hemos visto en este mismo ensayo, afirmaba que "el parnasianismo es una escuela fría y va en contra de la naturaleza humana", dio a la imprenta en 1900 su primer poemario, *Harpas en el silencio*, en cuyo título se presagia su naturaleza simbolista. La nomenclatura de sus diferentes secciones -"Divagaciones líricas", "Evocación y crepúsculo"...- es igualmente orientativa al respecto. Y a la primera de ellas viene precedida de unas estrofas del Verlaine de *La bonne chanson*, y en seguida abundan las citas de Samain, Mallarmé, Verhaeren o Henri de Rénier. La palabra más presente en los versos de *Harpas en el silencio* es sin duda "alma", seguida, quizás, de "símbolo", y en ellas se cifran las claves del subjetivismo alegórico que articula toda la obra. Sin embargo, y como sucede en todo poemario modernista, no quedan excluidas otras tendencias diversas, y entre guiños al erotismo decadente e incluso al romanticismo de Hugo y Lamartine, podemos comprobar algún que otro ejercicio parnasiano como "La palabra futura", extensa reflexión sobre el sentido de la

⁷⁴⁴ Vid. Loprete, C. A. *Poesía romántica argentina*. pp. 36-37.

Historia cuyo epígrafe inicial remite al poema de Leconte de Lisle “La Bête écarlate” - *Poèmes Tragiques*-. Lo más característico de *Harpas en el silencio* engarza, en cualquier caso, con el bajo simbolismo de poetas como Henri de Régnier -*Les Médailles d'argile*- o A. Samain -*Aux flancs du vase*-, cuya poesía no contaba aún, en 1900, con émulo de renombre en el seno del modernismo hispánico⁷⁴⁵.

Tras haber estrenado un drama, *Raza que muere*, en 1905, no sería hasta 1911 que se publica el segundo poemario de Díaz Romero, *La lámpara encendida*, de nuevo escrito a la luz del simbolismo, por más que tan poco falten ahora algunas composiciones de cariz parnasiano como “El sueño del emperador (fragmento de un poema)”, “Fiesta bajo los árboles” o “La barca de oro”. La depuración de lo parnasiano en el canon del modernismo argentino llevada a cabo por nuestro autor alcanza su cenit en el conjunto de prosas agrupadas en el volumen *Horas escritas* (1913). Con pilación de la crítica literaria escrita por Díaz Romero desde los años de *El Mercurio de América*, allí merecen destacarse artículos como “Del Arte en América”, una lúcida lección sobre la evolución de las fuentes francesas del modernismo desde el interior del propio movimiento. Para Díaz Romero, y tras los ardores románticos, el influjo francés siguió dominando en los poetas americanos gracias a los parnasianos: Gautier o Leconte de Lisle “hicieron germinar aquí [en Argentina] su palabra”, al igual que en México, antes de la eclosión del “verdadero” modernismo, “Heredia, Leconte de Lisle y Gautier habían echado raíces”. Así concebido, el modernismo, para el poeta argentino, no es otra cosa que una asimilación del simbolismo francés en las literaturas españolas, desarrollado, principalmente, bajo el signo de Verlaine y encarnado por Rubén Darío. En aquellos primeros días del siglo XX no era ya el Parnaso, sino el simbolismo lo que imitaban de Francia los jóvenes modernistas americanos:

⁷⁴⁵ Díaz Romero se valió de *El Mercurio de América* para promocionar *Harpas en el silencio*, y en sus páginas se hallan las primeras reseñas de la obra, la mayoría dirigidas, como suele suceder con un poeta primerizo, a señalar su adscripción a tal o cual tendencia. Si L. Coello Jurado opinaba que “Díaz Romero es un romántico lamaritiano; nada tiene que ver con los parnasianos, y está muy lejos de ser un decadente”, Américo Llanos sostuvo que “su ideal lírico, (...) sería amalgamar en una superior aleación, las melancolías imponderables de Samain, las utilidades lozanas de Verlaine, la forma hierática y escultural de Leconte, y la sombría grandeza de Verhaeren”. Vid. Loprete, C. A. *Op. cit.*, pág. 77. José Enrique Rodó, por su parte, y para sacar a la palestra una opinión más reputada, veía en la poesía de Díaz Romero “casi exclusivamente, [una] manifestación de afectos íntimos, propios, egoístas”, al tiempo que reconocía su cabal conocimiento de los modelos franceses a los que imitaba. Cf. “Un juicio crítico de José Enrique Rodó”, integrado por el propio Díaz Romero, a manera de prólogo, en su último poemario, *El templo umbrío* (1920).

Hoy los artistas americanos, en su mayor parte, muerden el fruto prohibido del simbolismo. Acatan sus manifiestos, beben su vino maravilloso (en ánfora magnífica contenida), (...) proclaman su arte como definitivo, entregándose a su cultivo con admirable entusiasmo. (...) Así se explica que poetas distinguidos como Baudelaire, Verlaine, Albert Samain y Régnier (...) tengan admiradores y aquí o allá, aprovechados discípulos.

Díaz Romero, confesándose uno de esos nuevos “artistas americanos”, no duda en pregonar abiertamente sus preferencias poéticas en esta dirección: “sería injusto conmigo mismo si no reconociera que Henri de Régnier y Samain me deleitan y guían placidamente mi alma por senderos floridos, despertándola a la sensación y haciéndola apta al ensueño”. Unas páginas más adelante, en su reseña a *Castalia bárbara* de Jaimes Freyre, Díaz Romero sienta de forma concluyente las bases de la poesía modernista tal como él la discernía: “Yo quisiera a la poesía más subjetiva que externa, que sobre la idea extraña al propio ser, el sentimiento prevaleciera; que hubiese más alma, más vibración, más cosas del espíritu del poeta en cada una de sus creaciones; que fuese, en una palabra, más personal, más íntima, más hija de las propias entrañas; que estuviese, finalmente, más cerca de Heine que de Goethe, de Alfredo de Musset que de Lisle”. Entre imitaciones y traducciones de sus venerados Régnier y Samain, ecos de Baudelaire y del más ortodoxo parnasianismo -“Anitra”, “El buque encadenado”, “La primera lágrima de Don Juan”, “La estatua”...-, entre los cisnes simbólicos y una nítida presencia del civismo aprendido en los *Cantos de vida y esperanza*, *El templo umbrío* (1920) supuso la culminación de la trayectoria lírica de Díaz Romero y, por así decirlo, el canto de cisne del modernismo argentino.

4.2.2.2 Manuel Ugarte y La joven literatura hispanoamericana (1906)

La postura de Díaz Romero, cimentada en promover el “Canon simbolista” y la visión del simbolismo como elemento fundacional del modernismo pleno, pronto gozaría de aceptación en el seno de la joven crítica literaria argentina y americana. En 1906, Manuel Ugarte recoge dichas propuestas en *La joven literatura hispanoamericana*, una de las primeras antologías de nuestro modernismo⁷⁴⁶. Desde el mismo prólogo, Ugarte

⁷⁴⁶ Manuel Baldomero Ugarte (1875-1951), político, diplomático e ingeniero ensayista, dio a la imprenta dos libros de poemas, *Vendimias juveniles* (1907) y *Jardines ilusorios* (1920), luego recogidos en sus *Poesías completas* (1921). A pesar de los años transcurridos entre uno y otro, ambos poemarios repiten los mismos patrones decadentes, frívolos, parisinos, rubendarianos, con su Moulin Rouge, sus damiselas, sus Colombineas y sus Pierrots, entreverados con alusiones socialistas y requiebros de inspiración popular.

plantea que tras el férreo tutela je de la literatura española, a partir de la década del 80 convivieron en Hispanoamérica una serie de co rrientes dispares procedentes de Francia que todavía no podían considerarse m odernistas: “Unos fueron parnasianos, otros fueron griegos, otros persistieron en el romanticismo y otros por fin se hicieron tendenciosos...”. Fue la trasp lantación del simbolismo y del decadentis mo en las letras americanas el hito que suponía el nacim iento de la literatura m oderna en lengua española:

La aparición del simbolismo y d el decadentismo es el a contecimiento más notable y en cierto modo más feliz de la historia literaria de Sudamérica. Es el punto que marca nuestra completa anexión intelectual a Europa. Es el verdadero origen de *nuestra* literatura.

En cuanto a los textos de una antología que entrem ezcla prosa y verso, diferentes nacionalidades, grandes nombres con otros hoy completamente olvidados -todos vivos y menores de cuarenta años-, dos tendencias marcan el tono general: por un lado, el subjetivismo simbolista y neorromántico; por el otro, el americanismo cívico n acido al calor de los *Cantos de vida y esperanza*, publicados tan sólo un año antes -baste decir que de Darío sólo se recogen poe mas de aquel libro, su “Oda a Roosevelt”, “Un soneto a Cervantes”, “Letanía de nuestro señor Don Quijote”, etc-. Pese a todo, tam bién podemos espigar algunas piezas de corte parn asiano, absolutamente minoritarias: “Las crisantemas” del chileno F. Contreras, “El ánfora”, “La tumba de Anacreón” y “Tristeza de Egipán” del argentino Leopoldo Díaz o “Abanico Luis XV” de J. J. Tablada.

Poco tiem po después de ver la luz *La joven literatura hispanoamericana*, Ugarte se replanteará el estado de la poesía en español en *Las nuevas tendencias literarias* (1908). Paralela y coincidentemente con otro texto capital en este sentido, “Preliminar sobre el arte de hoy” (1907) del chileno Francisco Contreras, Ugarte incide ahora en lo obsoleto del m odernismo afrancesado, ya fuese pa rnasiano, decadente o simbolista, para señalarnos el cam bio de rum bo de la joven literatura hacia un ar te social, hacia un civismo americanis ta im pulsado por obras como *Ariel* de Rodó o *Cantos de vida y esperanza* de Darío.

Quizás lo más interesante de la obra radique en la encuesta, “Un racim o de opiniones”, que Ugarte propone a escritores españoles: éstos habían de decantarse por el arte social, cívico y m oralizante, o por el arte puro, “a jeno a las m iserias humanas”. El pro pio argentino optaba, evidentemente, por la primera opción, atacando a los “partidarios del

arte por el arte”, a quienes tildaba de “conservadores”, y preconizando lo “humano” y comprometido de la nueva poesía. Todos los españoles, a excepción de Emilia Pardo Bazán, que se abstuvo, se alinearon de este lado: Federico Urales, director de *La revista blanca*, Salvador Canals, de *Nuestro tiempo*, Ramón D. Perés, Vicente Medina o Salvador Rueda, quien defendía un “arte sin cero” y de paso lanzaba sus pullas contra los serviles imitadores de lo francés: “No me parece cosa digna de bordarse en una bandera eso de que en América como en España haya tanta gente escribiendo reminiscencias de Mallarmé, modos de estilo de Verlaine... Bueno; ¿y qué hay con ser un inconsciente resonador, una hormiga transportadora que nada fabrica, un intelectual de acarreo, un mecánico?”.

4.2.2.3 Persistencias parnasianas en el segundo modernismo argentino: Ortiz, Rojas, Barreda, Banchs

Lo que damos en llamar el “canon simbolista”, y según hemos comprobado que sucedía con uno de sus principales alentadores, Eugenio Díaz Romero, no significó en absoluto un abandono radical de la expresión poética parnasiana en el seno del modernismo argentino⁷⁴⁷. Tras la marcha de Rubén Darío a Europa en 1898 y el progresivo reemplazo de los modelos parnasianos por los simbolistas, algunas de las revistas más importantes compaginaron la traducción de unos y otros, si bien fueron aquéllos últimos quienes ocuparon mayor número de páginas. Así ocurrió, por ejemplo, en *El Sol* (1899-1903), publicación plenamente modernista y donde colaboraron Darío, Jaime Freyre, Unamuno o Maeztu. Allí tuvieron cabida tanto los poetas románticos como los parnasianos –Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle o Heredia-, por más que fueran los Verlaine, Mallarmé, Rodenbach, Samain, Moréas, R. de Gourmont, o Vielé-Griffin los autores más reseñados y traducidos.

A grandes rasgos, tal proporción puede ser extrapolada a la mayor parte de la obra encuadrada en la segunda generación modernista en Argentina, escrita con posterioridad a la partida de Rubén. Primo carnal del parnasiano Leopoldo Díaz, con quien compartió su afición por la poesía francesa y por el estudio de los clásicos grecolatinos, Carlos

⁷⁴⁷ Como en el caso de Díaz Romero, no era extraño toparse con autores que por una parte recelaban, cuando no rechazaban de plano el parnasianismo, tachándolo de deshumanizado, y por la otra no se resistían a servirse de los recursos más propios de la Escuela cuando fuese menester. Un tal Germán García Hamilton, en su poema “Ad Infinitum” - *Caras y caretas*, nº 587, 1 de enero de 1910- nos confesaba así sus recaídas en lo “vacío” y “frío” del parnasianismo: “Del verso parnasiano, sonoro aunque vacío, / A la candente estrofa llameante de pasión, / En desplegar sus alas se place el numen mío, / Ya cincelando un bronce brillante, pero frío, / Ya en ignescente lava moldeando un corazón...”.

Ortiz (1870-1910) fue uno de los poetas de esta generación en quien podemos constatar con mayor claridad la pervivencia del *Parnasse*. Ortiz se dio a conocer en 1899 con la publicación de *Rosas del crepúsculo*, un poemario que, pese a la mayoritaria huella de los Samain, Verlaine, Moréas o Rodenbach, -“Fiesta galante”, “Romanzas de la noche”, “Ángeles caídos”, “Rayos de luna”, “Tristeza del jardín”...-, recoge una serie de piezas de un inequívoco parnasianismo, desde sonetos heredianos -“El paraíso”, “Ofrenda (página griega)”, “Las Nixas”- a madrigales banvillescios -“Lied”-, pasando por una traducción del propio Armand Silvestre -“El nenúfar”. Con *El poema de las mieses* (1902), Ortiz se ganó el reconocimiento de la crítica de su época, tanto en América como en Europa, gracias a una lírica de tradición geórgica análoga a la que había estado desarrollando en España el mallagueño Salvador Rueda, con quien mantuvo cierto contacto. Aquellos versos rotundos, inspirados en las labores agrícolas y en la armonía entre el hombre y la naturaleza, supusieron un soplo de aire fresco en el ámbito de un simbolismo cuyo intimismo lunar comenzaba a sonar monótono.

En 1910, Carlos Ortiz fue asesinado en extrañas circunstancias⁷⁴⁸, segándose así una trayectoria ascendente que parecía llamada a mayores logros en el ámbito de la poesía continental. Su obra póstuma fue agrupada en 1919 con diferentes títulos: *El grito de los fuertes*, *El Cuerno Florido*, *Mensajes líricos* y *Cantos de amor, de esperanza y de duda*, secciones todas que recogen las diversas tendencias poéticas en las que Ortiz ya se había ejercitado en sus dos primeros libros. Sin disonancia alguna en poeta cabal como él, los aires parnasianos, simbolistas y mundonovistas confluyen a lo largo de estas páginas, entremezclados con sus propias traducciones de aquellos autores que más le influyeron: Banville, Catulle Mendès, Baudelaire, Verlaine, Samain, y Moréas.

Similares son las huellas francesas que podemos reseñar en la poesía de Ricardo Rojas (1882-1957), posiblemente el humanista argentino más destacado y prolífico del primer tercio del siglo XX. Frente a su extensa y valiosa ensayística, su obra poética ocupa sin duda un lugar muy secundario, aunque no por ello insignificante en su contexto. Rojas, autor del poema *La victoria del hombre* (1903), escrito todavía a la manera de Núñez de Arce, y de un juvenil y neorromántico *Romance de ausencia* (1906), adoptó en *Los lises del blasón* (1911) las fórmulas más arquetípicas del modernismo americano, partiendo siempre del modelo rubendariano. Según deja esquematizado en un prólogo metapoético, “Ocio lírico”, de métrica banvillesca, Rojas se precia de ser un poeta

⁷⁴⁸ Cf. *Nuestra sangre-Carlos Ortiz*, Ed. Ideas y Figuras, Buenos Aires, 1911.

polifónico en cuyos versos resuenan todos los acordes de la lira finisecular, desde el helenismo parnasiano hasta el compromiso cívico del *mundonovismo*, sin olvidar la pauta verlainiana:

Grave lector: Esta Musa
Que mi ocio lírico inspira,
Peplo, coturnos y lira,
Como toda musa, usa.

(...)

Docta en su divagación,
Condujo Apolo su paso,
Por la falda del Parnaso
Y el flanco del Helicón.

(...)

Pero Euterpe es entre todas,
Cosmogónico resumen
Que lleva en su flauta el numen
De los orbes y las odas;

Y ella fue la musa que
Dióle a la mía en su flauta-
Do-re-mi-fa-sol- la pauta
Del canto... -la-si-do-re...

(...)

-La música reverencio,
Musa, en tu canto,- le digo –
Pero hoy quiero oír contigo
La música del silencio.

Y ella responde: -mi voz
Por l'Arte Poetica va,
De aquél que dice: *de la
Musique avant toute chose...*

(...)

Para ir al mundo fiero,
Le enseñó Talía a reír,
Y Melpómene a rugir
Por su máscara de acero;

Pues ella sabe, aunque sola,
Ser también la militante
Musa del yelmo y del guante,
Del espadín y la gola.

Fiel a esta profesión de fe, Ricardo Rojas acumula en *Los lises del blasón* secciones de variado carácter: al simbolismo o subjetivo de “Elegías del crepúsculo”, “Sonata del tiempo pasado...”, “Las historias efímeras”, “La canción del peregrino” o “Paisaje de égloga” debe sumarse el americanismo combativo de “Oratorio latino” y “Canto a la mañana de mayo”, o los epinicios literarios de “Envíos de la amistad”. No faltan, obviamente, algunos pasajes parnasianos como “La respuesta de Loxias”, extenso diálogo dramático ambientado en la Grecia clásica y forjado en tiradas de alejandrinos geminados, en la pura estela de los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle; “Las aves de la montaña”, tríptico de sonetos heredianos; una clasicista “Oda latina” en hexámetros; o un conjunto de recreaciones arqueológicas, “En las aras antiguas”, dedicado, precisamente, a un precedente en este campo como Carlos Guido y Spano⁷⁴⁹.

No será ya hasta 1923 cuando se publiquen las definitivas *Poesías de Ricardo Rojas*, volumen que contiene, aparte de *Los lises del blasón*, cuanta lírica había compuesto el eminente polígrafo, toda ella igualmente vasta y polidráulica, si bien es la vena americanista y patriótica, conectada directamente a los *Cantos de vida y esperanza* y al *Canto a la Argentina* de Darío, aquella que prevalecerá hasta la última de sus páginas⁷⁵⁰.

Otro de los nombres a destacar en la segunda generación modernista argentina es el de

⁷⁴⁹ *Los lises del blasón* fueron reseñados nada menos que por Rubén Darío, quien no dudó en resaltar el parnasianismo de Rojas tanto como sus aptitudes para la mimesis lírica: “Libro de un excelente artifice, exquisito y frío, trabajado y pulido, y en el cual se siente el dominio de la forma, erudición poética, y voluntaria o involuntaria fuerza de asimilación. (...) Si peca, es por exceso en el deseo de perfección, o por dilectantismo (sic) en los descuidos. Maravilloso, a pesar de lo clásico, moderno, sapiente o “funambulesco”, (...) Góngora, Banville, Montesquieu celebrarían más de una de sus ejecuciones...”. “Ricardo Rojas”, incluido en la sección “Cabezas” de la revista *Mundial magazine*, enero de 1913.

⁷⁵⁰ Se cierran estas *Poesías de Ricardo Rojas* con una serie de interesantes “Glosas” donde diversos autores analizan la poesía del argentino. Así, Carlos Guido y Spano, por ejemplo, nos encumbra su “lira de bronce”, mientras que Emilio Becher, refiriéndose a *La victoria del hombre* (1903), libro que en su opinión no puede considerarse aún dentro del modernismo, realizaba una ardiente defensa del arte nuevo, su origen francés y su principal mentor, Rubén Darío: “*Los Raros* propusieron a la admiración de la juventud, en vez del arte precario de las Academias, la sólida y poderosa escultura de Leconte de Lisle y la resplandeciente maravilla de Villiers. En suma, la obra de los llamados decadentes consistió en aplicar a la literatura española las doctrinas parnasianas y simbolistas, por la reforma de la técnica y la renovación de los pensamientos”. Publicado originalmente en el tomo II de la revista *Ideas*, Buenos Aires, 1903.

Ernesto Mario Barreda (1883-1958). Escritor y periodista, cultivó los más variados géneros, aunque si es recordado aún en los manuales literarios es únicamente por su obra poética. Sus dos primeros libros, *Prismas líricos* (1903) y *Hacia el oriente* (1905), considerados por Barreda “ensayos poéticos de adolescencia”, fueron pronto repudiados, y ni siquiera los tuvo en cuenta en la antología autorial *Los brazaletes* (1908-1925). Fue con *Talismanes*, escrito y publicado en el Madrid de 1908, que Barreda se abrió definitivamente al modernismo, conciliando en sus versos lo decadente y simbolista con lo parnasiano e incluso lo popular. Así, la primera sección, “Cuadros”, entronca con la tradición sonetística que *Les Trophées* de Heredia había instaurado en el modernismo hispánico, si bien predomina aquí una visión de la naturaleza autóctona exclusiva en el libro del parnasiano francés de la sección “La Nature et le rêve”, mientras que “Primavera” consta de varios madrigales parnasianos, en la estela de algunos de los *Émaux et Camées* de Gautier –“La Rose-Thé”, “Les Accroche-coeurs”, “Carmen”...-. El resto del libro presenta una manifiesta influencia del modernismo español: “Apuntes”, con sus postales andaluzas, requiebros de aire aflamencado y autorretratos decadentes, evoca la lírica del Manuel Machado de *Alma. Museo. Los cantares*; *Visiones de la ruta* continúa, por su parte, la línea simbólica e intimista de *Alma* y de las *Soledades* de Antonio; “Gestos” sigue muy de cerca al Darío más hondo y preocupado por los misterios de la vida y de la creación poética; y, finalmente, “El poema” detalla una tormentosa relación de amor decadente a través de una serie de siete sonetos que podría haber firmado Francisco Villaespesa.

En 1911 publicó E. M. Barreda *La canción de un hombre que pasa*, de cuyas páginas ha desaparecido ya lo parnasiano y lo decadente, en aras de una expresión poética postmodernista, orientada a los temas de la tierra, de la Pampa, y donde resuena la romancística de Leopoldo Lugones tanto como el *Martín Fierro* de José Hernández. Una tendencia que habrá de perdurar en sus últimos poemarios: *Un camino en la selva* (1916), *El himno de mi trabajo* (1921) o *La estrella en la copa* (1936).

La incursión en el modernismo de los temas populares y nacionales y de la lírica gauchesca en particular, sumado a toda una serie de condicionantes ideológicos y estéticos en los que no entraremos aquí, confieren a esta etapa intermedia entre el modernismo y el posmodernismo argentino una fisonomía particular, resumida en los manuales con el embrete de “Generación del Centenario”. En este contexto nació, en agosto de 1907, la revista *Nosotros* (1907-1934), el “documento más importante de la

vida intelectual argentina de las primeras cuatro décadas del siglo [XX]”⁷⁵¹. Surgida, como decimos, en un momento de transición, sus fundadores Roberto F. Giusti y Alfredo A. Bianchi concibieron una publicación seria, reflexiva, carente de juveniles fuegos de artificio y de manifiestos ardientes, alejada en este sentido de aquellas luchas modernistas que habían sacudido el Buenos Aires rubendariano. Dada su longevidad, *Nosotros* asistió al nacimiento, auge y extinción de numerosas tendencias literarias, desde el último modernismo hasta la “novísima generación” de la revista *Sur*, pasando por el ultraísmo, cuyo manifiesto se publicó allí por vez primera.

Este carácter abierto y aglutinador se percibe en la naturaleza heterogénea de sus traducciones, ámbito en el que destacaron las versiones de los románticos europeos - Novalis, Musset, Shelley, Hugo, Leopardi, Vigny, Wordsworth o Keats- y los simbolistas y decadentes -Maeterlinck, Wilde, Verlaine, Rimbaud, Samain, Verhaeren, D’Annunzio...-. Uno de los autores más celebrados en la revista fue Baudelaire⁷⁵², cuyo prestigio en la última etapa del modernismo había derrocado definitivamente al que en épocas anteriores tuvieron sus coetáneos los parnasianos, ahora pasados de moda. Respecto al *Parnasse*, apenas hemos localizado en *Nosotros* una nota necrológica consagrada a Sully-Prudhomme –año 1, vol. 1, nº 3, octubre de 1907-, centrada en sus polémicas con la juventud simbolista y en el lugar que al primer Premio Nobel de literatura le corresponde en la evolución de la poesía francesa moderna: “Los jóvenes lo negaron. Es la ley que eternamente se reproduce. Pero en su tumba, fresca aún, no es posible mantener esas negaciones sólo admisibles en el ardor de la lucha. Un poeta no excluye a otro. Sully-Prudhomme no excluye a Samain como la gloria de Verlaine no ofusca la de Hugo. En el templo del Arte todos caben...”. La única traducción de un poeta parnasiano que se publicó en *Nosotros* corresponde a la tragedia *Las Erinnias* de Leconte de Lisle, si bien venía firmada por uno de los líricos más grandes de aquella Generación del Centenario, E. Banchs. Una versión española ésta en cuyos armóreos alejandrinos consonánticos subsistía el espíritu parnasiano del original⁷⁵³.

⁷⁵¹ Cf. Lafleur, H. R. *et al.*, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, pág. 42 y ss.

⁷⁵² Fueron numerosos los ensayos que al poeta de *Las Flores del mal* se le dedicaron en *Nosotros*: “El retrato de Baudelaire” –año 7, vol. 12, nº 56, diciembre de 1913-; “En el centenario de su nacimiento” –año 15, vol. 37, nº 143, abril de 1921-; “Crónica de la vida intelectual francesa” –año 15, vol. 38, nº 146, julio de 1921- y “Journaux intimes, par Charles Baudelaire” -2ª época, año 4, vol. 10, nº 38, mayo de 1939-.

⁷⁵³ Se publicó originalmente en *Nosotros* en dos tandas: año 3, vol. 4, nº 24, septiembre de 1909, y año 4, vol. 5, nº 25, enero de 1910. Recientemente, ha sido reeditada en volumen independiente: Leconte de Lisle, *Las Erinnias*. Traducción de E. Banchs. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2005.

Poeta capital para comprender el desarrollo de la lírica argentina durante las primeras décadas del siglo XX, la pluma de Enrique Banchs (1888-1968) fue desde temprano equiparada a los más grandes modernistas de la República ⁷⁵⁴. Autor de magníficos versos de gran esmero formal y subjetividad moderada, el sello tan personal de su obra escapa a cualquier clasificación sub genérica, de ahí también la dificultad de señalarle fuentes e influencias definitorias. A ello contribuyó, sin duda, su voluntario silencio sobre temas literarios de esta clase, pues apenas dejó caer algunos nombres y fue en una conversación informal, de fecha tardía, con Leónidas de Vedia: Henry de Régnier, Leconte de Lisle, Vigny, Banville, Verlaine, Vielé-Griffin, Francis Jammes, Maclair, Maurice de Guérin o Musset, poetas de los que en seguida reconoció Banchs que “si hubo influencia, fue de segunda mano, a través de autores de nuestro idioma, que seguían a aquéllos” ⁷⁵⁵.

Enrique Banchs publicó tan sólo cuatro poemarios en su juventud, para luego guardar silencio durante medio siglo, hasta su muerte. El primero de ellos, *Las barcas*, apareció cuando contaba apenas diecinueve años, en 1907, y allí quedaban ya prefigurados los caracteres propios de toda su lírica posterior: un profundo y maduro simbolismo, despojado de las delicuescencias y decadencias finiseculares, todo ello expresado a través de una métrica rotunda y refinada. Leamos el soneto “Las flores”, en el que el joven poeta invoca al parnasiano Armand Silvestre y su *Le Pays des roses* (1882):

Las flores son las almas de los muertos queridos.
Lo dijo Armand Silvestre: todas las primaveras,
Cuando las alas nuevas se parten de los nidos,
Las almas de los muertos están en las praderas.

Las rosas son las novias con sus labios floridos,
Las violetas son monjas que destejen quimeras
Y los lirios del valle son los recién nacidos

Recordemos que el primer autor hispánico en citar la tragedia de Leconte de Lisle había sido Rubén Darío en el medallón dedicado al poeta francés en *Los raros*: “*Las Erinnias* es obra de quien puede recorrer el campo de la poesía griega, y conversar con París, Agamemnon o Clitemnestra. Artistas egregios han habido que hayan comprendido la antigüedad profunda y extensamente (...). Leconte de Lisle desciende directamente de Homero, y si fuese cierta la transmigración de las almas, no hay duda de que su espíritu estuvo en su tiempo heroico encarnado en algún aeda famoso o en algún sacerdote de Delfos”.

⁷⁵⁴ Para Federico de Onís, v. gr., Enrique Banchs “es el primero de los grandes poetas argentinos que surgen después de Lugones”, en cuya poesía prima la “elegancia, contención y profundidad”. Véase *Antología de la poesía española y americana*, pp. 703-704.

⁷⁵⁵ Cf. Leónidas de Vedia, *Enrique Banchs*, pp. 16-17.

Que aún tienen la pureza de las cosas primeras.

En los lises, orgullo de prosapias rugosas,
Flores de los cuarteles con fugas aquilinas,
Están los nobles muertos sobre las guillotinas.

Con mis besos más dulces beso todas las rosas...
Quizá bese la carne que se fue de la vida,
Quizá bese los labios de la novia perdida.

En *Las barcas* pueden señalarse, pese a la naturaleza simbólica de la mayoría, otras piezas de innegable raigambre parnasiana, tal aquellos lienzos tomados del natural -“La pesca”, “El santo”-, o los galantes rondels banvillescicos -“El de dal”, “Serenata”-. La ópera prima de Banchs supuso un soplo de aire fresco en el modernismo argentino, y así supieron entenderlo sus primeros críticos: Nicolás Cócara, por ejemplo, hablaba al respecto de “el júbilo de una voz nueva, alzada, impetuosa, honda, con resonancias de Leconte de Lisle y Leopoldo Lugones”.⁷⁵⁶ Una acogida similar tuvo el segundo poemario de Banchs, *El libro de los elogios* (1908), himnos de tono vitalista y solar dedicados a diferentes aspectos de la realidad y del arte -la música, la lluvia, la mujer, el soneto...-⁷⁵⁷. A continuación, vería la luz *El cascabel del halcón* (1909), donde confluyen la línea más subjetiva y simbólica de *Las barcas* con la acentuación del culturalismo y la exhumación de la lengua poética española medieval y renacentista llevada a cabo en una parte de *El libro de los elogios*. En composiciones como “Sylanora”, “La juglaresa”, “La muerte del trovador”, “Romance de ciego”, “El Paladín dice a Durendal, su buena espada”, “Joczp artitz”, “Mester de clerecía”, “Sonetos de Iseo” o “Trova de Margarita de Navarra”, Banchs retoma una tradición iniciada por Banville en sus *Rondels* (1875) y continuada por Rubén Darío en la sección “Dezires, layes y canciones” de la segunda edición de *Prosas profanas* (1901), sin olvidar que en España esta corriente tendría también cultivadores de renombre como Manuel Machado en su sección “Primitivos” -*Museo* (1910)-.

⁷⁵⁶ Recogido por Leónidas de Vedia, *op. cit.* pág. 29.

⁷⁵⁷ Nada menos que Leopoldo Lugones, en una reseña publicada en *El diario*, alababa abiertamente la segunda obra del joven poeta, sobre todo por su “primitivismo” basado en la recreación de formas expresivas del periodo castellano áureo: “El señor Banchs es un erudito. El viejo idioma, que alguna vez ha ensayado en perfecta adaptación de crónica, subyúgale con su tosca nobleza; y esta originalidad formal casa si du da con sus percepciones singulares”. “Primero juicios de la prensa sobre *El libro de los elogios*”, pliego suelto integrado en la primera edición de la obra (1908).

Por último, en 1911, Banchs dio a la imprenta *La urna*, colección de sonetos profundamente alegóricos, de sabia y refrenada subjetividad y expresión, más cercanos ya a los *Campos de Castilla* de Machado y a los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez que al parnasianismo o al simbolismo finiseculares. Se trata de una poesía profundamente comprometida con el mundo interior del hombre y con su circunstancia, común a los grandes poetas de todos los tiempos más allá de los artificios formales puramente epocales. Así lo entendía bien un crítico de los días de Banchs, “Alone”: “Los parnasianos aprobarían el contorno lapidario, la perfecta suferencia; un simbolista vería la música, el emblema; todos sentirán el último rasgo, penetrante, que se sale de las escuelas y la estilización formal para irrumpir en el dominio humano”⁷⁵⁸.

La sólida traducción de Leconte de Lisle firmada por Enrique Banchs fue una de las últimas que en Argentina enfocaron a los poetas del *Parnasse*. Por los años de la Primera Guerra Mundial, las versiones de poetas parnasianos, incluso la mera alusión a ellos, va desapareciendo de las revistas, lo cual contrasta con la pervivencia del simbolismo. Aunque todavía en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (1904-1923) habría de ver la luz el artículo de Enrique François “Leconte de Lisle y el realismo”, dos claros ejemplos del rechazo del Parnaso fueron la revista *Letras* (Rosario de Santa Fe, 1916-1924), en la que colaboraron, entre otros, Azorín, Baroja, Darío, Maeztu, A. Nervo o Unamuno, y que reprodujo textos de Nietzsche, Tolstói, Tagore, Samain o Wilde; y la importantísima *Martín Fierro* (2ª época, 1924-1927), que agrupó a los poetas hispánicos más renovadores como Borges, X. Villaurrutia, P. Neruda o R. Gómez de la Serna, y donde aún se traducían a simbolistas franceses como R. de Gourmont, Moréas, Rodenbach o Samain. Quizá debamos una de las últimas traducciones parnasianas en Argentina a Emilio Berisso, quien incluyó en *A la vera de mi senda* (1915) su versión del soneto de Heredia “Los Conquistadores” entre piezas de D’Annunzio, Rémy de Gourmont, Samain o Poe⁷⁵⁹.

⁷⁵⁸ “Alone”, “La presión de Enrique Banchs” (1951), artículo recogido por David Martínez en *Enrique Banchs. Poeta del sentimiento humano*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1975, pp. 147-150. Finalmente, en 1973 se editó el total de la *Obra poética* de Banchs, en un volumen prologado por Roberto F. Giusti en el que además se incluían aquellos poemas que fueron apareciendo en la prensa periódica y que no recoge poemario alguno.

⁷⁵⁹ *A la vera de mi senda*, publicado en Buenos Aires en 1915 por “A. Moen y hermano”, incluía dichas versiones junto a otros poemas de propia autoría. Desgraciadamente, nos ha sido imposible localizar ejemplar alguno, y extraemos toda la información al respecto de Arrieta, Rafael Alberto, “La traducción poética”, *Historia de la literatura argentina*, vol. 6, pág. 259.

4.2.3 Colombia

4.2.3.1 El Parnaso en las publicaciones colombianas del modernismo. La “Gruta Simbólica”. La revista *Trofeos*

Luego de un antecedente como el de la *Revista Ilustrada* (1898-1899) del periodista Pedro Carlos Manrique, en cuyas páginas asistimos a cierta apertura a la estética modernista plasmada en textos de crítica y en poemas de Guillermo Valencia o el difunto J. A. Silva ⁷⁶⁰, la primera publicación colombiana en adoptar abiertamente los credos simbolistas y decadentes y en traducir a autores como D’Annunzio, R. de Gourmont, Moréas, Mallarmé, O. Wilde, Verlaine o Laforgue fue *La Esfinge* (1901-1902), órgano del cenáculo “La Gruta Simbólica”. Formado por jóvenes intelectuales y bohemios bogotanos como Julio Flórez, Maximiliano Grillo o Víctor M. Londoño, más algunos invitados de honor de la talla de Guillermo Valencia, “La Gruta Simbólica” nació con el propósito de asentar en la literatura bogotana los valores *De la decadencia y el simbolismo*, según rezaba uno de sus artículos fundacionales, firmado por Luis María Mora. Dirigida por C. Saavedra y A. Manrique, *La Esfinge* contó con la colaboración de lo más nutrido de este cenáculo y de toda la plana mayor del modernismo hispánico, desde Pío Baroja a Rubén Darío, pasando por Santos Chocano, R. Jaimes Freyre, E. Gómez Carrillo, A. Nervo o G. Valencia. En una publicación de esta naturaleza, sin embargo, no se desatendió a los poetas del *Parnasse contemporain*, y allí se tradujeron textos de Baudelaire, Leconte de Lisle y C. Mendès.

Sin cejar en su empeño de implantar el modernismo en Bogotá, la segunda tentativa de “La Gruta Simbólica” tras la experiencia efímera de *La Esfinge* se tradujo en la publicación de otra revista, *La Gruta* (1903-1904), fundada por Federico Rivas Frade y Rafael Espinosa Guzmán. Su lista de colaboradores, reducida prácticamente a los miembros más destacados de la tertulia -Max Grillo, Guillermo Valencia, Ismael Enrique Arciniegas o el traductor de Heredia Guillermo Posada ⁷⁶¹ - no logró la

⁷⁶⁰ Cf. Cadavid, Jorge H. “*Revista Ilustrada* (1898-1899): de la Ilustración al Modernismo”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Número 36, Volumen XXXI (1994, editado en 1995).

⁷⁶¹ Es muy poco lo que sabemos de este Guillermo Posada. Miembro activo de “La Gruta Simbólica”, su nombre figura la traducción de “El caracol” de José María de Heredia en la revista salvadoreña *La Quincena*, y un poema de corte parnasiano, “Velázquez”, en la *Revista latina* de F. Villaespesa. En 1906 Posada dio a la imprenta el poemario *Quimeras*, digno de ser reseñado en la revista *Trofeos* por su amigo Víctor M. Londoño -15 de septiembre de 1906-. Allí, Londoño juzga positivamente la obra, negándose a “clasificar a Posada en un grupo literario”. Cf. Londoño, V. M., *Obra Literaria*, pp. 200-202. *Quimeras* presenta una variada colección de poemas que oscilan desde el romanticismo cívico y filosófico al

repercusión que sí había conseguido con *La Esfinge*, y tras este segundo ensayo el grupo acabaría disolviéndose.

El testigo lo recogió *El Nuevo Tiempo Literario*, suplemento dominical del diario *El Tiempo* desde 1903. Dirigido por I. E. Arciniegas y O. Torres Peña, fue sin duda uno de los grandes órganos del modernismo colombiano. Para ello, aportaron su grano de arena todos los grandes nombres de la literatura moderna, tanto hispanoamericana como española, al tiempo que se dio entrada a traducciones de los más laureados autores del siglo XIX, partiendo del romanticismo hasta llegar al simbolismo: Heine, Byron, Lamartine, Hugo, Leopardi, D'Annunzio, Ibsen, Maeterlinck, Poe, S. Merrill, Samain, Verlaine... Con la excepción de Banville, no faltó tampoco ninguno de los grandes parnasianos: Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia, Coppée, Mendès, Sully-Prudhomme. Otra lanza en favor del modernismo venía a romper la cosmopolita *Revista Contemporánea* (1904-1905) de Baldomero Sáenz Cano. Entre sus cómplices más destacados, figuraban antiguos miembros de "La Gruta Simbólica" como Víctor M. Londoño o Max Grillo, quien allí sostuvo una intensa polémica contra el casticismo de Juan Valera a propósito del influjo de las corrientes decadentes y simbolistas en la poesía hispánica. La *Revista Contemporánea* publicó textos de R. Darío, de Guillermo Valencia, de J. R. Jiménez y de poetas más conservadores como Antonio Gómez Restrepo⁷⁶², junto a traducciones de D'Annunzio, Rémy de Gourmont, Mallarmé o el parnasiano Sully-Prudhomme.

Como podemos ir observando en este conciso análisis de las traducciones imperantes en las revistas del modernismo colombiano, la aceptación del canon decadente y simbolista que por vez primera tenía lugar en la literatura del país no trajo consigo, como sucedió en otros lugares, un rechazo de la poesía parnasiana, la cual, pese a verse desplazada a un segundo plano en las preferencias de la juventud, siguió contando con el respeto y el beneplácito general. En este sentido, resulta ilustrativa la aportación de una revista cuyo título remite directamente al más ortodoxo parnasianismo: nos estamos refiriendo a

parnasianismo –se incluye la traducción de "El caracol" de Heredia-. Los temas de la bohemia y el hastío existencial, los medallones dedicados a Hugo, a Shelley o a G. Valencia, la evocación histórica, los sonetos paisajísticos y amorosos, la reivindicación social, todo tiene cabida, en fin, en este libro irregular, hoy completamente olvidado.

⁷⁶² En opinión de Gonzalo Cataño, Gómez Restrepo "debió sentirse bastante incómodo entre los decadentes" desde su dimensión de "poeta tradicional, continuador de la crítica literaria de Miguel Antonio Caro y de Marcelino Menéndez y Pelayo: los emblesmas estéticos que los jóvenes de la *Contemporánea* querían justamente superar y dejar de lado". Cf. "La *Revista Contemporánea* y las vanguardias científicas y literarias". *Poligramas*, nº 25, junio de 2006.

Trofeos (1906-1908). Ideada y dirigida por Víctor M. Londoño e Ismael López, “Cornelio Hispano”, su programa, publicado en el tercer número del 1 de noviembre de 1906, se rotulaba, con toda la intención del mundo, “Gente nueva”, en un llamamiento a toda la juventud modernista de Colombia. Más allá de cualquier tendencia o escuela poética, Londoño aboga en su declaración de intenciones por un sincretismo moderno, dada la imposibilidad de esgrimir una teoría o manifiesto sólido “a la manera de Mallarmé y Gustave Khan”. Si un ideal estético recorre las páginas de *Trofeos* no es otro que el que aporta el espíritu del *arielismo*, del *mundonovismo*, de una literatura atenta a los problemas sociales y al porvenir de la Hispanidad: “Hay un ideal común en todo el mundo americano: defender la raza y exaltar las virtudes nativas (...). Los poetas deben llegar los primeros a bendecir la tierra, a esparcir los granos, a augurar las mieses del porvenir. Si no les es dable guiar el arado y descargar el hacha, canten, y su voz hará menos dura la brega de los trabajadores. Los artistas pueden, sin detrimento, colaborar en la obra social”.

En consonancia con el mencionado sincretismo, todos los modernistas de todas las tendencias tuvieron su espacio en la revista de Londoño y López. En cuanto al campo de las traducciones, se entremezclaron los nombres de los decadentes y simbolistas -P. Loti, D’Annunzio, Rodenbach...- con los del Parnaso: Baudelaire, Sully-Prudhomme y sobre todo, haciendo honor al título, José María de Heredia, a quien se le dedicó íntegramente un número especial de *Trofeos*.

Conforme avanzaba el siglo XX, este equilibrio entre unas tendencias poéticas y otras no habría de variar significativamente en las publicaciones periódicas más relevantes de Colombia. *El Gráfico*, suplemento dominical del diario homónimo desde 1910, contó con una excepcional nómina de colaboradores, entre ellos los más importantes modernistas de Hispanoamérica y España, y con traducciones de todos los grandes autores del XIX, algunos de ellos parnasianos como Banville, Coppée, Heredia, Leconte de Lisle y Mendès. Espacios como el de la *Revista Moderna* (1915-1916), *Colombia* (1916-1921), *Cromos* (1916), *Civilización* (1925-1936), *La Crónica Literaria* (1932-1933), *Senderos* (1934-1935), *Arte* (1934-1937) o la *Revista Colombiana* (1929-1943), pese a lo tardío de sus fechas respecto al cenit modernista, aún dieron cabida a los poetas del *Parnasse contemporain*.⁷⁶³ No fue hasta bien entrada la década de los 40

⁷⁶³ En concreto, Coppée y Sully-Prudhomme fueron traducidos en la *Revista Moderna*; Coppée, Leconte de Lisle y Sully Prudhomme en *Colombia*; Baudelaire y Coppée en *Cromos*; Coppée, Heredia y Sully-

cuando desaparecieron totalmente los poetas parnasianos de la lista de traducciones en las revistas más importantes. Este hecho, si lo comparamos con lo acaecido en la inmensa mayoría de países de habla española, convierte a Colombia en el “país parnasiano” por excelencia del mundo hispánico, aquél donde la Escuela del *Parnasse* tuvo una recepción más sólida y longeva.

Sin salirnos del ámbito de la literatura colombiana, a todo ello debe sumarse un hecho incontestable: de la media docena de poemarios dedicados íntegramente a traducir a un autor parnasiano que hemos podido contabilizar en lengua española, dos de ellos, casi la mitad, vieron la luz en Colombia y a cargo de poetas colombianos: las *Poesías de Sully-Prudhomme* (1905) de Miguel Antonio Caro, y la versión de *Los Trofeos* de José María de Heredia que Ismael Enrique Arciniegas editó en 1934.

4.2.3.2 Ismael Enrique Arciniegas, traductor de *Les Trophées*

El nombre de Ismael Enrique Arciniegas (1865-1938) destaca en el conjunto de la literatura modernista por su labor como traductor antes que por sus aportaciones líricas. Hoy olvidado, en su tiempo fue uno de los autores más célebres, y su firma aparecía en una inmensa mayoría de antologías y revistas tanto en Hispanoamérica como en España. Su obra poética se agrupa en tres volúmenes: *Poesías* (1897), *Cien poesías* (1911) y una *Antología poética* (1932), libros en los que puede constatar su evolución desde el romanticismo de los versos primeros hasta su conversión posterior, franca y firme, al credo parnasiano⁷⁶⁴. A grandes rasgos, la lírica de Ismael Enrique Arciniegas se caracteriza por su sobriedad, en la forma, en la expresión y en lo anímico, a medio camino entre el Victor Hugo de *La Légende des siècles* y *Les Trophées* de José María de Heredia. Esta sobriedad, esta elegancia del verso bien labrado, en fin, esta sujeción a algunos de los grandes preceptos de la Escuela parnasiana fue, además, motivo predilecto en los versos de Arciniegas. En un poema como “El orfebre”, el colombiano

Prudhomme en *Civilización* y en *Senderos*; Baudelaire, Heredia y Sully-Prudhomme en *La Crónica literaria*; Heredia, Leconte de Lisle y Sully-Prudhomme en *Arte*. Todavía la *Revista Colombiana*, en los umbrales de la Segunda Guerra Mundial, habría de publicar poemas de Heredia y ensayos críticos como “François Coppée” de R. Nieto o “Reevaluación de Baudelaire” de G. Camacho Montoya.

⁷⁶⁴ El propio Arciniegas, en el “Palique” que abre su *Antología poética*, se autodefinía como “romántico. Lo soy desde (...) mis años mozos. (...) Y en cuanto a formas, me he ceñido a las de los grandes poetas de nuestra lengua...”, si bien no han faltado críticos, entre ellos Federico de Onís, que han situado con acierto la poesía del colombiano en la órbita del parnasianismo: “Su cultura, buen gusto y decoro literario se muestran en su obra original, no muy extensa, pero de calidad suficiente para hacer de él un excelente poeta parnasiano, con ligereza y concisión modernas”. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, pág. 123.

no aspira a otra cosa que a hacer de su poesía un joyel parnasiano digno de “Le Vieil orfèvre” de Heredia: “Quisiera en fino metal, sellos / a cuñar, o esculpir perfiles / o de mujeres rostros bellos. // ¡Si los versos fueran buriles / en la brillantez de oro y plata / o en la palidez de marfiles!...”. Pero si merece destacarse una composición de Arciniegas, ésta es sin duda su “Canto a la Rima”, una de las más sinceras y cabales profesiones de fe que un parnasiano haya escrito en lengua española, e incluso francesa. Situémonos en 1911, triunfante el simbolismo y ante la inminente eclosión de las primeras vanguardias:

¿Decís que la rima ya ha muerto, y que es ruido
De compás monótono, muy fuerte al oído,
Y que rotos ritmos son música interna
Para los arcanos del alma moderna?

(...)

Descoyuntamientos y palabrería,
No serán ni han sido jamás Poesía.

(...)

Y así como el mármol a cincel se labra,
Al esfuerzo nacen idea y palabra.
Siempre el arte es largo. Poeta o artista
No con bagatelas el lauro conquista.

(...)

Gautier dijo: "Calce la Musa un estrecho
Coturno". Y os digo, que el pie que no es hecho
A molde no holgado, rehuya la ordalia
Del verso, y que lleve más libre sandalia.

(...)

¿Que usáis simbolismos? Lo diáfano es norma:
Jamás lo que el hombre retuerce o deforma.
¿Queréis que os comprendan? Sed siempre muy claros:
Que brillen los versos cual mármol de Paros,

(...)

Poesía es Arte, del Arte la cima,
Y la estrofa es alma, y es ritmo y es rima.
Verdad que las reglas son difícil aula,
Mas falta no hace que entréis a la jaula;
Y de Arte y de numen al soplo y al toque
Tan sólo ha surgido la estatua del bloque.

La recta final de la trayectoria de Arciniegas se caracteriza por la traducción de autores extranjeros en detrimento de su propia poesía. En 1925, se publica en París un conjunto de *Traducciones poéticas*, efectuadas, según nos cuenta Antonio Gómez Restrepo en su Prólogo, “en diferentes épocas de su vida literaria”. Se trata ésta de una colección de versos románticos y simbolistas de Francia y de Italia, aunque un lugar prominente lo ocupan, como cabría esperar, sus admirados parnasianos. Entre ellos destaca François Coppée, el autor más versionado y el que abre la antología, seguido de C. Mendès y del Anatole France de *Les Poèmes dorés*. Por otra parte, resulta bastante sorprendente la exclusión de Sully-Prudhomme, poeta al que Arciniegas había traducido abundantemente en varias revistas del Fin de Siglo.

Junto a Antonio de Zayas y Max Henríquez Ureña, Ismael Enrique Arciniegas merece, por encima de todo, un lugar especial en nuestro trabajo por haber sido uno de los tres autores que se atrevió a traducir en su integridad *Los Trofeos* de José María de Heredia (1934). Esta nueva versión, tras la de Zayas, se abre con un “Palique” del traductor en el que reconoce el rotundo y masivo éxito que en el mundo hispánico había cosechado la obra maestra herediana, dados sus innumerables traductores:

Puede decirse que casi no ha habido poeta, o aspirante a tal, que no haya ocupado sus ocios en trasladar a rima castellana alguno o algunos de “Los Trofeos”. Han venido a ser como piedra de toque, o solaz espiritual, en el arte de traducir.

A continuación, Arciniegas promulga su juicio sobre las más célebres versiones de Heredia en lengua española, desde aquellas de sus compatriotas M. A. Caro y Guillermo Valencia hasta las del dominicano Henríquez Ureña, el argentino Leopoldo Díaz y el español Antonio de Zayas. En este sentido, tratando de los aciertos y sobre todo de los desaciertos de unas y otras, el colombiano confiesa que si se ha enfrascado en tan ardua labor como supone verter a la lengua materna el conjunto del libro herediano ha sido principalmente a causa de los graves errores en los que han incurrido sus precursores. En concreto, señala con dedo acusador a nuestro Antonio de Zayas, cuyas traducciones repudia con dureza: “Sucedió que hace unos tres años (...) no tuve a mano sino la versión de *Les Trophées* del Señor Zayas, y dolido de las inexactitudes y prosaísmos del traductor, pedí el original. Comparé sonetos, y por ensayo me di a la tarea de poner algunos en español...”.

Bien es cierto que *Los Trofeos* de Arciniegas superan en todos los sentidos a los de

Antonio de Zayas, plenos de “inexactitudes”, “prosaísmos” y fallas varias en la pura medición versal impropias del gran poeta parnasiano español. Sin embargo, y todo sea dicho, no significan en realidad más que un paso intermedio hacia *Los Trofeos* definitivamente magistrales que habría de compilar en 1954 el excelso Max Henríquez Ureña en la argentina Editorial Losada.

4.2.3.3 Carlos Arturo Torres entre lo viejo y lo nuevo

Político, diplomático, periodista, ensayista y traductor además de poeta, la obra lírica de Carlos Arturo Torres (1867-1911) presenta un agudo contraste entre las formas propias del realismo y el posromanticismo de sus primeros versos y la asimilación de las novedades modernistas al final de su carrera. Se estrenó con una serie de *Poemas simbólicos* (1897), titulados “Némesis” y “El vencido”, que nada tienen de simbolistas y sí mucho de retóricos y de didácticos, a la manera de aquellos otros “poemas simbólicos” de Núñez de Arce, según el propio autor vallisoletano denominó algunas de sus composiciones más célebres -“Raimundo Lulio”, “Miserere”, “El vértigo”...-.

La obra se abre con un interesante prólogo del propio Torres en el que confiesa cuál ha sido su propósito al escribir estas piezas: “he pretendido (...) reducir a la forma esencialmente poética del simbolismo algunas de las ideas sociales y filosóficas que han solicitado más poderosamente mi atención”. ¿Y qué entendía él por “simbolismo” a la altura de 1897? Pues una poesía cargada de fines progresistas, hija del positivismo, absolutamente opuesta a la de un Mallarmé. Como el propio Núñez de Arce, Carlos Arturo Torres considera entre los últimos poetas franceses a tener en cuenta al “profundo e incomparable Leconte de Lisle”, maestro en “expresar sentimientos modernos por medio de símbolos antiguos”, si bien ni “Némesis” ni “El vencido” recogen influencia alguna del autor de los *Poèmes antiques*: todo se lo deben a *La Légende des siècles* de Hugo y a las extensas digresiones narrativo-filosóficas del viejo poeta español⁷⁶⁵.

Este singular prólogo vuelve a reproducirle Torres a la cabeza de su *Obra poética*

⁷⁶⁵ En aras de esclarecer su concepción del simbolismo, no duda Torres un instante en cargar contra el mismísimo Mallarmé y sus seguidores los modernistas: “Ni se crea que el concepto modernista ha de llevar a los escritores a los extravíos de los decadentes, “nuevos estéticos,” etc., ni que el amor a lo trascendental los ha de envolver en las oscuridades de los simbolistas de la escuela de Stéphane Mallarmé, quienes, exagerando el principio, han caído en el extremo contrario y han acabado así por desterrar de sus lucubraciones rimadas toda idea inteligible. Esos “jóvenes efebos,” como ellos mismos se llaman, y sus imitadores americanos, al aislarse en el culto esotérico de un ideal estéril y antisocial, se han desviado del camino del arte...”.

(1902), aunque añadiendo variantes muy significativas. Así, lo que cinco años atrás era dura crítica contra Mallarmé y su escuela, se ha transformado ahora en elogio comedido: “Admiremos en buena hora a Stéphane Mallarmé, pero que esa admiración no nos haga olvidar a André Chenier; deleitémonos con las ingeniosidades del autor de “Voyelles”, pero a condición de conservar nuestra aptitud admirativa por la *Leyenda de los siglos*”. En consecuencia, esta nueva *Obra poética* de Torres, a pesar de reincidir muchas veces en los tonos anticuados de *Poemas simbólicos*, presenta innegables rasgos parnasianos y simbolistas. Basta echar un vistazo a la nómina de autores citados en el libro para cerciorarnos de cómo estaba debatiéndose Torres entre el lo viejo y lo nuevo: Heine, Leopardi, Poe, Hugo, Moréas, Samain, Dante Gabriel Rossetti, D’Annunzio... Allí se integran también algunas traducciones de Shelley, Victor Hugo, Alfred de Vigny o el propio Leconte de Lisle, a quien Torres sigue de cerca en algunos de sus poemas propios como “Doña Blanca”, digno de aparecer en aquella sección de los *Poèmes barbares* dedicada al “Romancero” español.

4.2.3.4 Víctor M. Londoño, bajo el signo de Heredia

“En verdad, si hay algún poeta en la América española que se aproximó a Heredia, fue Londoño”. Estas palabras de Max Henríquez Ureña⁷⁶⁶, aunque no puedan aplicarse al conjunto de su obra, expresan a grandes rasgos lo más definitorio del poeta y traductor Víctor Manuel Londoño (1870-1936).

No fue este herediano un escritor fértil. Apenas se prodigó en las revistas y la prensa periódica de su país con algunos poemas y traducciones, y en vida su nombre no apareció más que en una antología tardía de modernistas colombianos⁷⁶⁷. Sólo póstumamente, y en contra de su última voluntad, su amigo “Cornelio Hispano” —con quien, recordemos, había fundado la revista *Trofeos*—, compiló bajo el título de *Obra Literaria* (1937) todos los poemas que Londoño había dado entre 1894 y 1912 a las revistas y periódicos, además de un buen número de composiciones inéditas y de traducciones.

Las “Primeras poesías” de Londoño, escritas aproximadamente entre 1889 y 1893, pertenecen al ámbito del ensayo y la tentativa juvenil, vinculadas al progresismo o hugoniano cuando no a una temática familiar de tono realista. En 1894 Londoño se

⁷⁶⁶ Breve historia del modernismo, pág. 328.

⁷⁶⁷ Al cuidado de Rafael Maya, se trata de *Versos de Guillermo Valencia, Víctor M. Londoño, Cornelio Hispano, Max Grillo*. Editorial Minerva. Bogotá, 1925.

mudó a Bogotá procedente de Vianí, y en la capital pudo leer por vez primera el libro que habría de marcarle para siempre, *Les Trophées* de José María de Heredia, recientemente editados. Precisamente la primera de las composiciones que publicó Londoño en Bogotá - *Revista Gris*, julio de 1894- portaba el título de “El último centauro (soneto escrito sobre uno inédito de Heredia)”:

En la velada gruta que con su palio arropa
El lauro verde-oscuro donde la luz vacila,
El último centauro del Ática vigila,
Mientras la espuma débil con las arenas topa.

Y ya cuando la noche descende por la copa
Del monte de los dioses, se enciende su pupila;
Sus recios corvejones se atesan; lo horripila
El bosque mudo; parte y en la extensión galopa.

Es último en su raza. Trajérale ventura
Un joven compañero. Dilata en la llanura
Su vista, que en la comba del turbio mar se pierde,

Mas luego se irgue y salta con el semblante ufano:
Ha visto que le finge la imagen de un hermano
Su misma sombra móvil sobre la pampa verde⁷⁶⁸

Fue principalmente en la *Revista Gris* y en otras publicaciones periódicas como *Revista Colombiana*, *El Autonomista* o *El Heraldo* donde Londoño iría publicando sus poemas parnasianos entre 1894 y 1899. Gran conocedor de la Escuela, el colombiano participa de sus principales tópicos, motivos, figuras, temas y formas, desde la anacreóntica banvillesca y el madrigal gauteriano -“Hijas del Sacro Monte”, “Aristófanes”...-, hasta la écfrasis -“Bonaparte (de un cuadro)”-, pasando por el paisajismo exótico -“En el desierto”, “La serpiente”...-, el metapoema formalista -“El soneto”- o la evocación de una estampa histórica u oriental -“El lecho de Salomón”, “Sugamuxi”...-. Comienza

⁷⁶⁸ En efecto, “El último centauro” no es soneto que aparezca en la primera edición de *Les Trophées*, ni en ninguna otra. Según no se explicaba Max Grillo, director de la *Revista Gris*, el joven Londoño había partido de un artículo en francés publicado en *El Correo Nacional*, donde “un crítico habla de un soneto inédito de Heredia, recitado por éste en alguna velada parisien se; la idea de tal obra del autor de los *Trofeos*, expuesta en pocas palabras en el artículo a que nos referimos, fue interpretada por Víctor Londoño de la manera siguiente...”. Recogido por “Cornelio Hispano” en Londoño, Víctor M. *Obra Literaria*, pág. 92.

aquí, pues, lo mejor de su poesía, adscrita a un parnasianismo ortodoxo por el que será desde entonces reconocida y aplaudida. Así lo confesaba ya “Cornelio Hispano” en el Prólogo a su *Obra literaria*, llamando abiertamente a Londoño “poeta parnasiano”, de talento “esencialmente objetivo”, cincelador de “marmóreas urnas funerarias” de forma perfecta por las cuales su nombre ha perdurado en la literatura de su país.

Hacia 1900, un cambio se opera en la temática de su poesía, interesada desde entonces por ciertos asuntos cristianos y bíblicos -“Navidad”, “Esperanza”, “Himno Pascual”, “Magdalena”, “Salomón”...-, a veces traspasados por una tímida expresividad y tonalidad simbolista -“Floreal”, “Ángelus”, “Media luz”...-. Respecto a estas últimas piezas, afirmaba Antonio Gómez Restrepo que Londoño “pudiera llamarse parnasiano, pero tiene toques de delicadeza y blandura que cortan la dureza del mármol pentélico que trabajan los discípulos de Leconte de Lisle”⁷⁶⁹. No pueden considerarse, sin embargo, más que aisladas tentaciones simbolistas en una obra que volverá a cerrarse con poemas como “Espartaco”, de nuevo escritos a la sombra de *Les Trophées*.

En cuanto a sus traducciones, casi un centenar según el cómputo de “Cornelio Hispano”, Londoño vertió a su lengua poemas de Sully-Prudhomme, Heredia y Gautier, aunque no se ciñó a los parnasianos: Verlaine, Keats, Musset, Stefan George, Moréas, Jules Laforgue, Paul Fort o Remy de Gourmont cuentan también entre los autores de los que se ocupó con igual o mayor empeño el Heredia de Vianí.

4.2.3.5 Guillermo Valencia ‘El Parnasiano’ y el posicionamiento de la crítica

Insistentemente se ha calificado a Guillermo Valencia (1873-1943) como el gran poeta parnasiano de nuestro modernismo, una hipótesis que se ha encargado de matizar muy razonablemente un amplio sector de la crítica. Fue el zaragozano Julio Cejador uno de los primeros en así llamar al poeta colombiano: “El primer parnasiano en América es el bogotano Guillermo Valencia, muy clásico en la cultura y muy modernista en la forma”⁷⁷⁰. Similar juicio profirió con posterioridad Max Henríquez Ureña, para quien el poeta de *Ritos* fue “el más parnasiano de los modernistas”, seguidor de Leconte de Lisle en mayor medida que de Heredia: “no se aproxima a Heredia, pero sí a Leconte de Lisle. (...) Trata de ocultar su emotividad, pero no logra disimularla por completo,

⁷⁶⁹ En “Prólogo” a la antología de Eduardo de Ory *Parnaso Colombiano*, pág. 18.

⁷⁷⁰ *Cabos sueltos* (1907), pág. 354

como no pudo lograrlo Leconte de Lisle, cual que fuese su anhelo”⁷⁷¹.

El venezolano Rufino Blanco-Fombona fue uno de los primeros en añadir, en 1911, algunos perfiles muy interesantes: “Cuando se asigna a Valencia la variedad parnasiana de nuestro simbolismo (modernismo) –sin ocuparnos de que en Europa sean escuelas antagónicas y sucesivas y ateniéndonos sólo a la realidad de nuestra evolución poética, en que ambas escuelas coinciden-, se comete, en puridad, un error. Aunque ese error deja de serlo cuando quiere sólo significar anhelo de perfección formal. En este sentido exclusivo podemos considerar a Guillermo Valencia un parnasiano. Y también, quizás, podemos considerarlo parnasiano por cuanto (...) objetiva su poesía”⁷⁷².

Entre los compatriotas de Valencia estos matices tuvieron temprana aceptación. Así, A. Gómez Restrepo opinaba que “en él ha habido siempre más de parnasiano que de decadente (...). Se apropió algunos de los procedimientos de los simbolistas franceses; pero sus poesías (...) no están escritas en el estilo hermético de Mallarmé (...) y los sonetos son en su mayoría de intachable factura parnasiana”⁷⁷³. Otros poetas de Colombia veían en Valencia a un modernista total y poliédrico. Se preguntaba “Cornelio Hispano” si era “¿Clásico, parnasiano, alejandrino, romántico, simbolista? Todo a la vez, porque los poetas inspirados funden todas las modalidades, armonías, colores y matices de la belleza y del sentimiento”⁷⁷⁴. De opinión similar fue Baldomero Sanín Cano, quien reafirmaba este carácter sincrético reconociendo, aún así, que Valencia “parece parnasiano porque en la forma y en el contenido estos poetas dejaron huella perdurable y su ejemplo es un valor adquirido de que no podrá el hombre desprenderse”⁷⁷⁵.

Parnasiano impregnado de sensibilidad y subjetividad simbolistas o simbolista que talla su verso como un parnasiano o modernista absoluto, ésta postura conciliadora parece ser la que finalmente ha acabado por imponerse entre la crítica que se ha acercado a la poesía de Valencia. Entre los grandes estudiosos del modernismo, Federico de Onís ya observaba que “ordinariamente se le mira como el más cabal parnasiano de nuestra lengua, pero su parnasianismo es en gran medida clasicismo auténtico –griego y latino, y español a través del típico clasicismo colombiano-, y encubre además, bajo la tersa

⁷⁷¹ *Breve historia del modernismo*, (1954) pp. 316-317.

⁷⁷² *El modernismo y los poetas modernistas* (1929) pp. 221 y ss.

⁷⁷³ “Prólogo” a la antología de E. de Ory *Parnaso Colombiano* (1914), pág. 12.

⁷⁷⁴ *Kerylos: laudes de la belleza y del amor* (1948), pág. 35.

⁷⁷⁵ Recogido por M. Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, (1954), pág. 320.

superficie de sus versos marmóreos, una sensibilidad inquieta y compleja, íntima y personal, que ama la gracia, la vaguedad y el misterio...”⁷⁷⁶. Para E. Anderson Imbert, Valencia participó de tres de las vertientes fundacionales del modernismo: “corazón de romántico, ojo de parnasiano y oído de simbolista”⁷⁷⁷. Finalmente, en el extremo opuesto a J. Cejador y a M. Henríquez Ureña se ha situado José Olivio Jiménez, de todos los críticos aquél que sin duda ha rechazado con mayor rotundidad la vieja etiqueta de parnasiano que colgaba de la solapa de Guillermo Valencia: “Nada más lejano de Valencia que el ideal de impersonalidad objetiva que es definitorio y esencial en el verdadero parnasismo. Y ha actuado tal etiqueta como turbio cristal que impide apreciar la rica densidad simbólica, los seguros avances hacia el simbolismo que también, y con mayor significatividad, se dieron en su verso”⁷⁷⁸.

Entre ambos extremos, convendría partir de una apreciación de base que quizás haya pasado por alto la crítica. Una apreciación que radica en la sensible ineficacia de examinar a un poeta modernista como a un todo indisociable, en lugar de considerar separadamente sus poemas y períodos a la luz de su adscripción a las diferentes vertientes del propio modernismo. No se trata de juzgar si Guillermo Valencia fuese romántico, parnasiano o simbolista, si no si efectivamente lo fueron sus escritos, teniendo en cuenta sus dispares propuestas expresivas.

Guillermo Valencia gozó de una sólida educación humanista y clásica. Señoril y aristocrático, político de signo conservador desde bien joven, viajó en 1899 a París, donde conoció, entre otros, a José María de Heredia, a Oscar Wilde, a R. Darío o a Gómez Carrillo. Su intensa labor traductora –publicó más versiones que poemas propios⁷⁷⁹– atestigua que tuvo acceso de primera mano a la obra de los grandes poetas franceses del XIX, cuya influencia recibió de manera directa, fuesen románticos –Hugo–, simbolistas y decadentes –Verlaine, Mallarmé, Samain– o parnasianos –Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire y especialmente Heredia–. De este último, el propio Valencia había admitido, desde su óptica de traductor, que “cuando se vierte a Heredia (...), cuyos versos prolijamente labrados son verdaderas joyas, el mismo pulimento, la exigencia

⁷⁷⁶ *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, (1934) pp. 347-348.

⁷⁷⁷ *Historia de la literatura hispanoamericana*, I (1970), pág. 76.

⁷⁷⁸ *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (1989), pág. 303.

⁷⁷⁹ Cf. Karsen, Sonja. “Guillermo Valencia, el poeta como traductor”, *Thesaurus*, Tomo XL. Núm. 2 (1985).

aristocrática del vocabulario original ayudan al traductor”⁷⁸⁰.

La producción lírica de Valencia se reduce a un único poemario, *Ritos* (Bogotá, 1899, con una segunda edición ampliada y editada en Londres en 1914), una obra que entronizó a su autor entre los grandes maestros del modernismo hispánico. Allí, Valencia luce todas las máscaras del Fin de Siglo, forjadas en el amplio espacio que concede a la traducción de los maestros, desde la Grecia clásica hasta el romanticismo y el simbolismo europeos, sin obviar al Parnaso de Baudelaire, Heredia e incluso Flaubert, cuyo poema “Los caballos de Herodes” adopta las maneras de la Escuela⁷⁸¹.

Es innegable que la fuente de *Ritos* presenta una considerable variabilidad de caños. Pero resulta igualmente innegable que la mayoría de estos caños arrojan las fórmulas que fueron comunes a los poetas del *Parnasse contemporain*. Y aquí debemos hacer una puntualización muy importante. El ocultamiento del yo lírico, el talante aristocrático, la suntuosidad de temas y motivos, el esmero formal, la culta selección léxica, la precisión y novedad adjetival, la versificación conservadora y, en fin, la expresividad clara y denotativa propia del Parnaso no hacen de Guillermo Valencia un parnasiano arquetípico, por más que en *Ritos* podamos subrayar un buen número de composiciones concebidas según la pura éfrasis o la marmórea narración historicista -“El triunfo de Nerón”, “Ovidio, en Tombe”, “Homero”, “Pírgmalión”, “Moisés”, “En el circo”, el díptico “Las dos cabezas” o “La medalla del César”-.

Si esta última lista comprendiera la totalidad de *Ritos*, a ningún crítico se le hubiera ocurrido poner en tela de juicio la absoluta pertenencia de Guillermo Valencia a la Escuela parnasiana. La confusión ha derivado, precisamente, del carácter de sus piezas más célebres, tal “Los camellos” o “San Antonio y el Centauro”, poemas que superan la

⁷⁸⁰ “Réplica de Guillermo Valencia a don Lope de Azuero”, *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 10 de junio de 1921. Recogido por Sonja Karsen en *art. cit.*

⁷⁸¹ El éxito de *Ritos* entre la juventud modernista fue clamoroso. Como recoge S. Karsen, “*Ritos* enloqueció a la muchachada de principios del siglo... sus versos estaban en todos los labios”. Cf. “Guillermo Valencia, poeta modernista”, *Thesaurus*, Tomo XXXV, Núm. 3 (1980). La recepción de Guillermo Valencia en España fue inmediata, pese a que el poeta nunca pisó la península -en 1901, tras su estadía en París, volvió a Colombia directamente desde el país vecino-. El mismo año de *Ritos* (1899) comenzaron a aparecer sus poemas en revistas españolas: “La medalla de César” -*Vida nueva*, 16 de abril de 1899-, “Los camellos” -*La España moderna*, junio de 1899-... Juan Valera, en *Ecos argentinos* (Madrid, 1901), elogiaba el poemario del colombiano, quien le había enviado un ejemplar dedicado, mientras que los más jóvenes modernistas, a través de Francisco Villaespesa, tuvieron rápido acceso a la obra -recordemos que Juan Ramón Jiménez le dedicó a Valencia un poema de *Ninfeas* (1900), el titulado “Tétrica”-. Tras los *Ritos*, en 1929 publicaría el colombiano un segundo libro compuesto íntegramente por traducciones. Se trata de *Catay*, colección de versiones de varios poetas chinos como Li-Tai-Po, Tu-Fu o Wang-Hei, adaptados al español desde el francés de *La Flûte de jade* de F. Toussaint.

mera plasticidad y narratividad en base a una tensión conceptual de sus contenidos semánticos. No estamos ante el típico *trofeo* ni *poema bárbaro*, cuadro, estatua o *récit*, si no ante un discurso cuya progresión metafórica implica un paralelismo entre lo abstracto y lo concreto. Tenemos una imagen asociada *racionalmente* a una idea derivada de ella pero distinta, trascendida, siempre desvelada a lo largo del decurso de la lectura. Recordemos aquellos párrafos dedicados a la analogía en el capítulo “Parnaso y simbolismo”. Ni “Los camellos”, ni “San Antonio y el Centauro” participan del hermetismo simbolista de un Mallarmé, si no de la mecánica lógica del poema alegórico en la cual el segundo término de la metáfora, el símbolo, siempre asoma expresado por el propio poeta, nunca sugerido. ¿Cuántos poemas de *Le Parnasse contemporain* se escribieron siguiendo estas pautas? Baudelaire fue el gran maestro, aquel Baudelaire de “L'albatros”. Y antes que Baudelaire, Gautier, siguiendo el mismo procedimiento analógico, había concretado ideas abstractas en “Les colombes”, “Le pin des Landes”, “Niobé” o “Le pot de fleurs”. Incluso Leconte de Lisle, a despecho del conjunto de su obra, escribió poemas como “Le Parfum impérissable”, donde *se nos dice* que el perfume inmarcescible de la rosa de Lahor simboliza el amor eterno del poeta por su amada.

Así en Guillermo Valencia, en cuyos camellos se expresa el símbolo del poeta moderno, cuya lechuza es una “Imagen de la Fe”, cuyos “Caballeros teutones” representan la altivez del joven bardo modernista. Por su parte, la pieza más antologizada de Valencia, el diálogo alegórico-filosófico entre “San Antonio y el centauro”, participa igualmente de ciertos mecanismos retóricos en absoluto ajenos al Parnaso. Su estructura externa, análoga a la del “Coloquio de los centauros” de Darío, se ciñe también al poema dramatizado, dispuesto en alejandrinos geminados de rima consonante, del Louis Ménard de “Le Banquet d’Alexandrie” y del Leconte de Lisle de “Hypatie et Cyrille” o “Çunacépa”. Lo mismo cabe decirse de su contenido, exposición dialógica, razonada y argumentada de una tesis y una antítesis filosófica, ambas encarnadas por varios interlocutores enfrentados. Como “Hypatie et Cyrille” en los *Poèmes antiques*, “San Antonio y el Centauro” confrontan en *Ritos* el paganismo y el cristianismo en sus rasgos más definitorios. Por un lado, el centauro evoca el vitalismo y la belleza sensible de los dioses del Olimpo:

Por la senda más agria del adusto Parnaso,
con la crin en desorden, a la luz del ocaso

va subiendo Pegaso portador en sus ancas
 del cantor Musageta de las Vírgenes blancas.
 Y en la fiesta del mármol, sobre el bajo relieve,
 entre dioses risueños y Afroditas de nieve
 cuyas bocas ensayan las sonrisas eternas,
 se irgue Apolo: la carne de sus pálidas piernas;
 el torso alabastrino donde la gracia ondula
 en cadenciosos planos; la frente que simula
 un ara donde ofician la Luz y la Alegría,
 y de su cuerpo todo la vivida armonía
 parece que suspiren por el febril contacto
 ¡de efebos y de ninfas de delicioso tacto!

El eremita, por su parte, dogmatiza acerca de la superioridad del espíritu sobre la materia, de la fe sobre lo empírico, resultando finalmente vencedor en la contienda:

Súbito el Centauro, doliente, silencioso,
 se fue sobre la arena con paso perezoso,
 alejando, alejando... y entre la gris llanura
 borró para los hombres su helénica figura,
 mientras el viejo monje -con su báculo incierto
 con el signo de gracia borraba en el desierto
 las huellas del Centauro ...⁷⁸²

Con todo lo que venimos afirmando no queremos reducir los *Ritos* de Valencia a conjunto de poemas puramente parnasianos, por más que sea lo parnasiano aquello que rija la mayor parte del libro. El celebrado “Anarkos” reanuda el romanticismo cívico y humanitario propio de Victor Hugo, mientras que “Motivos”, “Palemón el estilista”, “La parábola del foso”, o en particular el bellísimo “Cigüeñas blancas”, cuyo vuelo traza un “vago signo de mística tristeza”, pertenecen a la mejor tradición simbolista. Contamos, además, con un considerable número de composiciones no incluidas en *Ritos*, dispersas en revistas o inéditas, de muy variada naturaleza, desde las filosóficas, epigramáticas, satíricas y religiosas, a las odas cívicas e himnos a la Patria, pasando incluso por los

⁷⁸² El motivo de “San Antonio y el Centauro” ya había sido atendido por Darío en su cuento “La ninfa” - *Azul...* - y en el ensayo de *Los raros* dedicado a “Fra Domenico Cavalca”. De ambos textos pudo tomar Valencia la ideal original para su poema, si bien su plasmación lírica, y salvando las distancias entre dos grandísimos autores, remite directamente al patrón del “Coloquio de los Centauros” de *Prosas profanas*.

versos de circunstancias y de álbum femenino⁷⁸³.

A la pregunta de la crítica sobre si Valencia ha de ser o no considerado un poeta parnasiano, sólo cabría responder entonces, y teniendo en cuenta cuanto acabamos de opinar, con su propia obra lírica. Una obra cuyo núcleo central está compuesto por poemas escritos a la manera del *Parnasse contemporain*, poema simbolista arriba, oda cívica abajo.

4.2.3.6 Ismael López, “Cornelio Hispano”

Ismael López, célebre por el pseudónimo de “Cornelio Hispano” (1880-1962) figura entre aquellos poetas del segundo modernismo colombiano cuya obra quedó francamente orientada hacia el Parnaso más clasicista. Ya algunos de sus contertulios, como Gómez Restrepo, supieron ver esa cualidad fundamental de su lírica: “Se orientó hacia el clasicismo (...) y en alguna de sus imitaciones clásicas se muestra discípulo aventajado de Leconte de Lisle”⁷⁸⁴. Íntimo amigo del poeta herediano Víctor M. Londoño, con quien fundó la revista *Trofeos*, publicó en el seno de la misma sus primeros versos, una imitación de *El centauro* de Maurice de Guérin, si bien fueron André Chénier, Leconte de Lisle y Heredia sus poetas predilectos y sus maestros reconocidos.

En 1910 editó su primer volumen, *El jardín de las Hespérides*, todo él entusiasmo por la belleza clásica y los temas y motivos de la mitología y la cultura helenística. A guisa de frontispicio, el libro se abre con la traducción de “El olvido” de José María de Heredia firmada por Rafael Pombo, y con un soneto, “Galeato”, en el que Hispano cifra sus aspiraciones poéticas: “Yo quiero que se imite a los antiguos, decía / Andrés Chénier, vibrante rapsoda de la Francia, / que restauró los cármes de Helenia, y la fragancia / de sus idilios tersos y su Mitología. // Y cómo no imitarlos si hallaron la armonía, / y aun persiguen las almas la eterna exuberancia / de la Belleza, el Orden, la Verdad, la Elegancia, / en sus sueños, sus leyes y su filosofía...”.

Divida en tres partes, “Héspera, el álamo”, “Eritéis, el olmo”, “Egle, el sauce”, toda la obra se rige por los modelos del clasicismo de Chénier, los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle y la primera sección de *Les Trophées* de Heredia, “La Grèce et la Sicile”.

Poesía ésta de perfil arqueológico en la que se recrean páginas de la literatura y la

⁷⁸³ Toda la poesía inédita y dispersa de Valencia se recoge en la edición de sus *Obras poéticas completas* publicada por la editorial Aguilar en 1948.

⁷⁸⁴ “Prólogo” a la antología de Eduardo de Ory *Parnaso Colombiano*, pp. 19-20.

mitología griega con la conciencia filológica de quien se quiere un parnasiano más. Para ello, nuestro poeta no duda en traer a colación extensos epígrafes tomados de Homero, Meleagro, Teócrito o Safo, que a continuación rehabilita en sus propios poemas - “Epitafio de Meleagro”, “Últimas palabras de Fidias”, “El Apolonida”, “Nausica”, “La vejez de Sileno”... Orgulloso en su erudición, Hispano se sabe continuador de una tradición que se remonta a Chénier y que tiene sus máximos exponentes en los maestros del *Parnasse contemporain*, a los que celebra sin omitir en ningún momento su filiación directa con ellos. Leamos “Sobre la estela de Leconte de Lisle”:

Sobre mi heroica estela, de límpido decoro,
Sobre el mármoleo cipo de mi tumba, extranjero,
El sol reverberante labró un picapedrero,
Los pavones olímpicos, la cigarra de oro.

Yo ensalcé la esquiliana tragedia, el grave coro
Antiguo, las bermejas murallas donde el fiero
Espartano cayó sobre su escudo, a Homero,
Y la opulenta flora del trópico sonoro.

Allá se alza mi tumba. No vieron más mis ojos
Sus bosques, ni el purpúreo claror de sus auroras;
Ni la nativa tierra caliente mis despojos;

Mas recogió mi alma, mis sueños, mis adioses.
Yo navegué sus mares sobre doradas proras
Y devolví sus nombres y espíritu a los Dioses!⁷⁸⁵

Alaticismo de *El jardín de las Hespérides*, *La leyenda de oro* (1911) opone la hagiografía cristiana, en alejandrinos geminados, de Eusebio Hierónimo de Estridón. A través de diversas secciones -“Roma”, “El desierto”, “El león”, “El tránsito”...-,

⁷⁸⁵ No cuenta con estela alguna el cenotafio de Leconte de Lisle que aún puede contemplarse en el parisino cementerio de Montparnasse, aunque no desentonaría en absoluto ésta que imagina “Cornelio Hispano” para el gran poeta. En su diario *De París al Amazonas* (h. 1912), el colombiano narra sus experiencias en la capital de Francia y sus frecuentes visitas a los cementerios de la ciudad y a las tumbas de sus poetas de cabecera: Gautier, Baudelaire, Banville, Vigny... y Leconte de Lisle: “Más lejos, me descubro reverente y beso una estela de granito rosado, coronada por un busto de bronce sobre el cual un árbol de invierno enreda sus ramas escuetas y ne gras, como las patas de una araña plutónica. Sobre la columna se lee: LECONTE DE LISLE, CARLOS MARÍA RENÉ. 1818-1894”. La simpleza de tal inscripción bien pudo instigarle a componer su bello soneto.

“Cornelio Hispano” nos narra pormenorizadamente la vida y hechos de San Jerónimo con la misma rotundidad parnasiana del “Hiéronymus” –*Poèmes tragiques*– de Leconte de Lisle, aunque desde un punto de vista bien distinto al anticlericalismo del poeta francés. Y otro giro más dará la poesía de “Cornelio Hispano” en *Elegías caucanas* (1912), un retorno al clasicismo o asumiendo esta vez los tonos de la elegíaca y la georgica virgiliana. Con una honda emotividad nunca lastimera ni gratuita, el yo lírico impregna ahora cada evocación del paisaje y las costumbres rurales de su región natal. En este sentido, acertadamente afirmaba Gonzalo París que “no es él un triste de caricatura, no es un llorón, ni un quejumbroso; su tristeza es serena y levantada, tristeza parnasiana, tristeza metafísica, de esa que purifica, entona y sublima las almas”, como pudiera serlo la de un Léon Dierx⁷⁸⁶.

Finalmente, la trayectoria lírica de “Cornelio Hispano” concluye con la publicación del tardío *En el país de los dioses* (1927), libro en que retoman los motivos de *El jardín de las Hespérides* y el clasicismo parnasiano de raigambre helénica⁷⁸⁷.

4.2.3.7 José Eustasio Rivera y el simiente parnasiano de *La vorágine*

Antes de haber escrito un clásico de la novela en español como *La vorágine*, el nombre de José Eustasio Rivera (1888-1928) comenzó a sonar en el circuito literario de Hispanoamérica por una serie de sonetos de corte parnasiano agrupados en el volumen *Tierra de promisión*⁷⁸⁸. Enlazando con la mejor poesía paisajística de la Escuela, Rivera dotó a sus lienzos tropicales de una suntuosa plasticidad sabiamente plasmada mediante una selección elegante del léxico, de las imágenes y de los tonos cuyo gran precedente

⁷⁸⁶ “Los escritores jóvenes de Colombia”, *Cuba contemporánea*, abril de 1919.

⁷⁸⁷ La Biblioteca de la Casa Museo de Unamuno en Salamanca conserva un interesante ejemplar de *En el país de los dioses* acompañado de una carta dirigida por Hispano al escritor de Bilbao. Fechada en Bogotá, el 4 de marzo de 1929, el colombiano recuerda a Unamuno sus reproches a propósito de *El jardín de las Hespérides* –“Me regañaba usted por dedicarme a cantar las exóticas cosas griegas en lugar de las nativas del valle del Cauca, y le hice caso y poco después publiqué (...) las *Elegías caucanas* que le envié sin duda”–, para en seguida prevenirle del retorno a la poesía helenística que suponía su nuevo libro: “El último salido es *En el país de los dioses*, o sea, el relato poético de mi último viaje a Europa, especialmente a Italia y a Grecia, que hoy le envío, aunque temo que no le guste, a no ser que con el correr del tiempo, que todo lo transforma, haya mermado su vieja ojeriza contra los que imitan a los griegos”. A continuación, Hispano transcribe un extenso párrafo escrito por Unamuno 18 años antes donde se tachaba a su primera obra de simple “postura” y de “arqueología”, para en seguida adjuntar una serie de juicios encomiásticos de *En el país de los dioses* firmados por autores de poco peso. No sabemos de ninguna reseña de Unamuno al libro último del poeta colombiano, ni, por tanto, si esta estrategia preventiva tuviera éxito para con el inflexible rector salmantino.

⁷⁸⁸ Los sonetos de *Tierra de promisión* fueron apareciendo en publicaciones periódicas desde 1908. En la antología de Eduardo de Ory *Parnaso Colombiano* (1914) se imprimieron cuatro de ellos bajo el homónimo título de “Tierra de promisión”. Finalmente, el volumen se publicó en 1921, con dos ediciones más del mismo año y una definitiva, retocada y ampliada por el propio autor, de 1926.

en lengua española podría remontarse únicamente a algunos pasajes del peruano Santos Chocano, si bien el lirismo de Rivera resuena más hondo.

Fundamentalmente objetivos, a menudo los sonetos de *Tierra de promisión* tienden a interiorizar los planos exteriores mediante la integración de un yo lírico que todo lo penetra, sin por ello condicionar en demasía el hecho contemplativo, sin distraer la mirada del lector del propio lienzo hacia la subjetividad del “yo”. Se trata, por tanto, de un lirismo que pretende interiorizar lo externo, antes que exteriorizar lo interno, en un cruce de coordenadas a la que el Parnaso no fue del todo ajeno, según podemos observar en muchos poemas de Gautier o del Heredia de “La Nature et le rêve”. Son, sin embargo, aquellos centrados en la descripción puramente objetiva de una parcela de la realidad exterior los que copan el contingente mayor del libro. En algunos, además, existe cierta conexión con algunos rasgos muy concretos del *Parnasse*, cuando no una evidente intertextualidad: el número VIII, por ejemplo, invoca magistralmente la poesía animalística del Leconte de Lisle de los *Poèmes barbares*, mientras que el soneto IX trasluce, en sus dos tercetos, la lectura atenta y la asimilación de algunos versos de “Le Récif de corail” de José María de Heredia:

La resaca se extiende como fino damasco
donde brillan los oros de la luz que despunta,
y aquí, bajo las frondas que el gradual descoyunta,
pescadores alegres, machacamos barbasco.
Y de las atarrayas al ruidoso chubasco,
bocachicos y pejes, el pavón, la corunta,
van boqueando dispersos... pero el agua los junta
y la fila plateada se recuesta al peñasco.
Irguiendo, moribunda, las aletas dorsales,
rasga la sardinata los sonoros cristales;
y cuando se voltea bajo el rayo de sol,
se enciende, como un cirio, el rubí de la escama,
y entre peces flotantes, esa trémula llama
contagia las espumas de un matiz tornasol⁷⁸⁹.

⁷⁸⁹ En su reseña a *Tierra de promisión*, Gómez Restrepo no dudaba en emparentar la poesía de Rivera con aquella de S. Chocano, de Odón Pérez y del propio Leconte de Lisle. Incluso señalaba algún parecido razonable entre el soneto XIII de Rivera y alguna pieza de Leconte de Lisle como “Le Manchy”, pese a que ambos poetas permanecían bien desiguales cuando se les colocaba en la balanza de la objetividad y la subjetividad: “Rivera es un poeta eminentemente objetivo (...). No quiere esto decir que el “yo”, que tan odioso era a Leconte de Lisle y a otros poetas parnasianos, esté ausente de los versos de Rivera (...). Pero hay mucha distancia de esta actitud a la del poeta íntimo que aparta los ojos del espectáculo del mundo

José Eustasio Rivera se sirvió de muchos de estos versos parnasianos de *Tierra de promisión* para confeccionar ciertos pasajes descriptivos en la primera edición de su obra maestra, *La vorágine* (1924). En efecto, la sonoridad de algunos párrafos de la obra delata la presencia de endecasílabos, alejandrinos e incluso estrofas rimadas, un procedimiento que la crítica no tardó en descubrir y revelar y que obligó a Rivera a deshacer y rehacer algunas páginas en su segunda edición (1926)⁷⁹⁰.

4.2.3.8 Perseverancias parnasianas en un simbolista. Eduardo Castillo, último modernista colombiano

Pariente y secretario de Guillermo Valencia, Eduardo Castillo (1889-1938) fue el gran poeta simbolista de la llamada “generación del Centenario”, última camada modernista de Colombia, surgida alrededor de 1910. Como Valencia, Castillo fue autor de un único poemario, *El árbol que canta* (1928), y de numerosas traducciones, muchas de ellas de miembros del Parnaso: Baudelaire, Gautier, Banville, Heredia y Coppée. Sin embargo, si el simbolismo es excepción en el conjunto de una obra mayoritariamente parnasiana como la de Valencia, en la de Castillo sucede justo lo contrario. Debemos remontarnos a la etapa primeriza, anterior a su gran poemario *El árbol que canta*, para señalar un número relevante de composiciones suyas escritas bajo la influencia absoluta de la Escuela⁷⁹¹.

Castillo dio sus primeros pasos literarios en la órbita de la revista *Trofeos* y bajo la tutela de poetas como Londoño, “Cornelio Hispano” o I. E. Arciniegas, de ahí que no resulte nada extraño el parnasianismo primerizo de sonetos como “Los caballeros de la gesta” o “Retrato”, ambos de perfil herediano; algunos “poemas antiguos y bárbaros” tal “Días mejores”, “Canaan” o “Helena”; o la gracia gauteriana de “Divagación panteísta”, escrita a imitación del “Musée secret” de *Émaux et camées* -pieza que el propio Castillo había traducido anteriormente-.

El árbol que canta, por su parte, se compone de cinco secciones, la mayoría ceñidas a la poesía romántica, simbolista y decadente -“La hora romántica”, “La hora mística”,

externo para sondear los abismos de su ser interior y revelarnos los secretos de su vida espiritual, a la manera de Sully-Prudhomme”. “José Eustasio Rivera”, *Crítica literaria*, pág. 188.

⁷⁹⁰ Cf. Montserrat Ordóñez, “Introducción” a *La vorágine*, ed. Crítica, pág. 14.

⁷⁹¹ Las “Poesías varias” de Castillo, anteriores al libro de 1928, han sido recopiladas en la edición de su *Obra poética* que en 1965 publicó el Ministerio de Educación en Bogotá.

“Glosas franciscanas”, “Bajo el signo de Satán”...-. Sólo una de las secciones, “La musa clásica”, recoge poemas de clara inspiración parnasiana: “A la nave de Virgilio (imitación de Horacio)”, “Thalassa”, “Encantamiento”, “El Ulisida”, “Mañana de abril”, “Púrpura y oro”... En concreto, la técnica sonetística y la configuración de los mismos temas y motivos engarzan directamente con las dos primeras partes de *Les Trophées* de José María de Heredia, “La Grèce et la Sicile” y “Rome et les barbares”.

Con Eduardo Castillo, un simbolista con resabios y perseverancias parnasianas, viene a cerrarse definitivamente el modernismo en Colombia, un país que contribuyó como ningún otro a la divulgación del parnasianismo en las literaturas escritas en español.

4.2.4 Venezuela

4.2.4.1 Pervivencia del *Parnasse* en las revistas venezolanas del XX

A diferencia de lo que ocurre en muchas de las publicaciones periódicas que fueron editándose a lo largo y ancho del mundo hispanico durante la etapa final del modernismo, en las revistas venezolanas que a principios del siglo XX recogen el testigo de *Cosmópolis* y *El cojo ilustrado* no asistimos a una suplantación del canon parnasiano por el simbolista. *La Semana* (1901-1906), además de contar con la colaboración de los más célebres modernistas -Darío, Gómez Carrillo, Salvador Rueda, Unamuno...-, publicó traducciones de los principales poetas del romanticismo europeo -Byron, Hugo, Lamartine, Leopardi- y de algunos parnasianos como Banville, Coppée o Mendès, desdeñando aún a los autores decadentes y simbolistas. Por su parte, *Atenas* (1908-1922), igualmente afín a la estética del modernismo, cedió mayor espacio a la literatura europea que a la hispanica, aunque en este caso sí presentaba poemas de los simbolistas y decadentes junto a los románticos y los parnasianos -Banville, Baudelaire y Mendès-. Finalmente, *Alma Venezolana* (1910-1911) seguía el ejemplo de *Atenas*, publicando textos de todos los grandes poetas europeos del XIX, incluyendo a Baudelaire, Heredia y Leconte de Lisle. Del mismo modo, la última revista modernista de Venezuela, *Billiken* (1919-1926) aún dio cabida a los Gautier, Heredia, Leconte de Lisle y Sully-Prudhomme entre una mayoría de poetas simbolistas.

4.2.4.2 Los ensayos parnasianos de dos románticos tardíos: Manuel Pimentel y

Dimas Ramírez

La perduración de la poesía romántica y parnasiana en las revistas venezolanas de las

primeras décadas del XX puede extrapolarse a la lírica de dos poetas menores como M. Pimentel y D. Ramírez, quienes aún recogían en sus versos, escritos ya bien entrado el nuevo siglo, la influencia de un Musset o un Gautier.

Manuel Pimentel Coronel (1863- 1907) fue un autor plenamente romántico que sólo al final de su vida se dio a escribir una poesía “concorde con la actitud del parnasismo”, según nos indicaba ya Max Henríquez Ureña⁷⁹². Sus *Primeros versos* (1887) alternaban la declamación elegíaca y cívica con los motivos propios del álbum femenino -“En la muerte de Victor Hugo”, “El progreso”, “En la tumba de una virgen”, “El adiós de Byron”...-, y no es hasta 1905 cuando, en su segundo y último poemario, *Vislumbres*, pueden rastrearse en su poesía algunos rasgos marcadamente modernistas. La obra se abre con un prólogo, “Mi bandera”, en el que Pimentel expone su credo poético siguiendo los parámetros de las “Palabras liminares” que Rubén colocó a la cabecera de sus *Prosas profanas*: “No pertenezco a ningún dogmatismo; odio todas las ortodoxias, como repugno todas las oligarquías. Me explico el Arte por la belleza y el genio o el talento por la sinceridad. Idea o forma, no a modo sino la verdad. ¿Qué son *modernismo*, *decadentismo*, *criollismo*, etcétera?...”.

En su repudio de todas las escuelas, Pimentel Coronel sólo reconocía el genio de los grandes poetas, y en este sentido citaba a Dante, Hugo, Leconte de Lisle, Musset y al propio Rubén Darío. ¿Son éstas las ascendencias que pueden señalarse, a priori, en los versos de *Vislumbres*? En cierta medida así es, aunque apenas resuena en la obra un eco claro de Darío y sí mucho de Hugo, de Musset e incluso de Espronceda y Bécquer. Por lo que respecta a su filiación con la Escuela, podemos subrayar algunas piezas, no demasiadas, escritas a la manera de los *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle y de los *Émaux et camées* de Gautier: “El sueño de Atila”, “Los paladines”, “Del trópico”, “Para tu culto” o el soneto “En el Louvre”, transposición poética de una escultura helenística, permanecen en los márgenes del más ortodoxo parnasianismo.

Menor reputación y predicamento que Manuel Pimentel ha tenido en las historias y antologías de la lírica venezolana Dimas Ramírez (1860-1920), hoy prácticamente un desconocido incluso para la crítica de su propio país. Tipógrafo, periodista y poeta bohemio de Maracaibo, ciudad en la que escribió toda su obra y de la que casi no saldría nunca, apenas existe bibliografía pasiva sobre su persona, y sus poemarios son de muy difícil consulta. Sabemos que en 1917 dio a la imprenta unos *Bronces y pinturas*, de los

⁷⁹² Breve Historia del modernismo, pág. 300.

cuales se recoge una amplia selección en la edición de su *Obra poética*, editada póstumamente en 1953⁷⁹³. Dividida en cuatro secciones, “Bronces”, “Pinturas”, “Eros” y “Hojas de álbum y otros poemas”, ignoramos si éstas dos últimas se corresponden con otros tantos volúmenes publicados en vida del autor. En cuanto a la poesía que allí leemos, y mientras “Eros” y “Hojas de álbum” se componen de versos puramente románticos, los “Bronces y pinturas”, la mayoría sonetos, engarzan con la tradición ecfrástica del parnasianismo, tanto en su vertiente escultórica como pictórica. Merecen destacarse también algunos madrigales como “Belleza mística”, donde se parangona, mediante un desarrollo alegórico muy del gusto de Gautier y de Banville, lo amatorio y lo metapoético:

Tus cabellos son luengos alejandrinos
Que traman una silva sobre tu espalda;
Y es tu frente una estrofa de versos libres
Que inspiración, ideas y ensueños guarda.

Tus orejas, rosadas conchas marinas,
Son adornos que ostenta tu linda cara;
Pero yo me las finjo dos picarescas
Agudas cuartecillas epigramáticas.

Tus cejas, tus sedosas cejas endrinas,
En digno maridaje con tus pestañas,
Se me antojan dos dísticos ordenados
Con suaves y correctas rimas pareadas...

4.2.4.3 Rufino Blanco Fombona, precoz historiador del modernismo

No casaba bien con los ideales de contención e impasibilidad del parnasianismo personalidad tan desmesurada como la del polémico Rufino Blanco Fombona (1874-1944). Destacado ensayista y novelista, aunque relegado hoy a una segunda fila, Blanco Fombona, como poeta de su tiempo, se vio tentado en su juventud por los cantos de sirena del *Parnasse*. Así, tras su estreno en *El cojo ilustrado* con una oda cívica, “Patria” (1895), publicó en la *Revista azul* del mexicano Gutiérrez Nájera algunas piezas como “Medio-eval” o “La tristeza del mármol” (1896) que sin embargo nunca

⁷⁹³ Dimas Ramírez, *Obra poética*, Imprenta del Estado Zulia, Maracaibo, 1953. Se acompaña de un breve prólogo firmado por Jesús Alfonso Ferrer, “Dimas Ramírez, un Poeta Semiolvidado”.

serían recogidas en sus poemarios.

El primero de ellos, *Trovadores y trovas* (1899) pertenece a su etapa de “joven esteta” – según reza el prólogo de M. Díaz Rodríguez-, y alterna homenajes en prosa a escritores como Musset, José Martí o Pérez Bonalde, y versos bohemios de corte modernista, tal los de un Manuel Reina o los del Rubén Darío anterior a *Azul...*⁷⁹⁴. Por su parte, los autobiográficos *Cantos de la prisión y del destierro* (1911) se incardinan en el plano de lo cívico y lo elegíaco, mientras que, finalmente, *Pequeña ópera lírica* (1919) recoge los versos de *Trovas y trovadores* seguidos de un compendio de sus poemas de adolescencia, fechados desde 1893 y de los que poca cosa merece decirse⁷⁹⁵.

Si por algo destaca Rufino Blanco Fombona en el contexto modernista es por su labor teorizadora más que por su *praxis* literaria. Entre aquellos que protagonizaron el nacimiento de la nueva estética en nuestras letras, el venezolano fue uno de los primeros que, pasado el tiempo y apagados ya los entusiasmos de Fin de Siglo, se encargaron de estudiar a fondo todo lo relacionado con la historia y la esencia del movimiento en *El modernismo y los poetas modernistas*. El volumen, publicado en 1929 -aunque recoge textos fechados desde 1911-, contiene interesantes reflexiones sobre la génesis, el desarrollo y el ocaso de la literatura modernista y de sus principales actores, y en particular, sobre el papel que jugaron las corrientes francesas en dicho proceso. Para Blanco Fombona, no fue el simbolismo aquello que subyace en los albores de la poesía moderna, pues en la década de los 80 aún era completamente desconocido en Hispanoamérica, sino una presencia conjunta, que no fusión, de rasgos románticos y parnasianos:

Ninguno de los tres fundadores, ni Silva, ni Casal, ni Darío, conoce para 1888 a los poetas simbolistas de Francia. (...) Si no fue el simbolismo, (...) ¿cuáles fueron los estímulos que suscitaron el arte nuevo de los poetas americanos? (...) Los principales, estos dos, conjuntamente: el parnasianismo y los románticos. (...) Para afirmar esta influencia combinada del romanticismo y el Parnaso disponemos de mil ejemplos y confesiones...

⁷⁹⁴ *Trovadores y trovas* mereció una dura reseña de Clarín en *Los Lunes del Imparcial* -27 de marzo de 1899-, donde el autor de *La Regenta* pasaba por alto los versos de Blanco Fombona para centrarse en su ataque a las “manías parisienses” de la juventud hispanoamericana.

⁷⁹⁵ Entre estos poemas primerizos se halla la única traducción que firmó Blanco Fombona, una “Canción del destierro” de François Coppée, del Coppée menos parnasiano. Años más tarde, durante su estancia en París en 1905, nos confesaba el venezolano que una vez había sido invitado por el propio Coppée a tomar té en su domicilio, oferta que desdeñó por miedo a que le supiera “a agua bendita”, burlándose así de la ideología ultraconservadora que el poeta francés había adoptado en los últimos tiempos. Cf. *Diario de mi vida (1904-1905)*, Blass, Madrid (1929).

Entre los ejemplos que a continuación propone el autor destacan los de Guillermo Valencia, “parnasiano puro”, Leopoldo Díaz, “variedad herediana del parnasianismo”, Rubén Darío, “influido por Mendès y Leconte en el alba de su carrera”, o Julián del Casal, “flor romántica del parnasianismo”⁷⁹⁶.

Como podemos observar, el punto de vista de Rufino Blanco Fombona acerca del alumbramiento modernista difiere sensiblemente de la percepción que otros actores del movimiento, tal los argentinos Eugenio Díaz Romero o Manuel Ugarte, tuvieron del mismo fenómeno. Para éstos, no hubo modernismo hasta que no se infiltraron las poéticas decadentes y simbolistas en las letras hispanoamericanas, y figuras como las de Julián del Casal o Leopoldo Díaz no ocuparían más que una plaza entre los denominados “precursores”. Todavía hoy, como bien sabemos, ambos posicionamientos permanecen sujetos a continuas revisiones y proselitismos de variada, feraz y a veces feroz naturaleza.

4.2.4.4 Jorge Schmidke, el “último parnasiano”

Si hay un poeta que merece un puesto de destaque en un trabajo sobre la poesía parnasiana escrita en el mundo hispanico éste responde sin duda al nombre de Jorge Schmidke (1890-1985), quizás el único autor en lengua española que adoptó para sí, con orgullo, el calificativo de “parnasiano”.

Schmidke, gran ensayista y orador aparte de poeta lírico, dio sus primeros pasos literarios en la revista *Nuevos ideales*, que él mismo fundó, en 1907. En 1910 comenzó su colaboración con *El cojo ilustrado* y publicó su primer poemario, *Oros de alma*, al que seguirían *Musa Heráldica* (1917), *Tisú* (1918) y *Patria* (1921), una colección de sonetos de inspiración épica y didáctica que cierra la primera etapa de la trayectoria lírica de Schmidke; una trayectoria muy marcada aún, en opinión del propio poeta, por el romanticismo⁷⁹⁷.

A partir de entonces, su poesía dará un giro radical hacia los preceptos del parnasianismo. Entre sus obras primeras y esta segunda y definitiva etapa, habrán de pasar varias décadas en las que Schmidke se entrega a una intensa y esmerada

⁷⁹⁶ El 27 de octubre de 1929, apareció en el diario madrileño *El Sol* una reseña de *El modernismo y los poetas modernistas* firmada por el crítico francés Marcel Brión, quien juzgaba el ensayo del escritor venezolano como “el más completo y el más penetrante que se haya consagrado hasta ahora a ese tema”.

⁷⁹⁷ Cf. Rosa María Pérez Martínez, *Don Jorge Schmidke*, pág. 36.

elaboración de su propia lírica, en aras de la pretendida sobriedad, contención y elegancia parnasianas a las que desde entonces aspirará el poeta venezolano.

Así, no es hasta 1949 cuando Schmidke da a la imprenta *Castalia criolla* (motivos zulianos), cuyo título evoca la *Castalia bárbara* de Jaimes Freyre si bien el exotismo modernista es reemplazado aquí por la recreación plástica de los paisajes del Estado de Zulia. En este sentido, *Castalia criolla* apunta al nativismo parnasiano de Gonzalo Picón Febres, con sus frecuentes recaídas en lo sentimental, antes que a Leconte de Lisle o al propio Jaimes Freyre. En el prólogo, firmado por Jesús Semprúm y fechado mucho tiempo atrás, en 1918, se subraya por vez primera, de manera explícita, la filiación parnasiana de la poesía de Schmidke: “si fuéramos a buscarle raíces, se las encontraríamos acaso entre los parnasianos franceses. (...) Los ideales del “parnasianismo” son los de Schmidke, aunque los parnasianos nos parezcan hoy día remotísimos retóricos y que nunca realizarían del todo sus propias pragmáticas poéticas”.

En 1956, al ser nombrado en Caracas Académico Numerario, Schmidke dedicó su discurso de recepción nada menos que a “El parnasianismo como ideal helénico. Su influencia en la poesía venezolana”. Haciendo gala de una erudición vastísima, nuestro autor comienza su ensayo valorando la importancia de la Escuela parnasiana “como fenómeno estético de influencia universal”, desglosando sus preceptos, sus poetas y sus obras principales y, adelantándose en muchos años al objetivo de presente trabajo, estudiando su exportación fuera de las fronteras francesas. Tras citar de pasada el caso italiano, en el que se destacan los nombres de Carducci o D’Annunzio, Schmidke se ocupa en seguida de la recepción del Parnaso en lengua española, tanto en la literatura peninsular como hispanoamericana. En España, según su punto de vista, “el precursor del movimiento fue Marcelino Menéndez Pelayo, con la publicación de su magnífica obra poética titulada *Odas, epístolas y tragedias*, antípoda marmolina de la vieja Musa de Zorrilla (...). Siguen la huella marcada por el maestro santanderino, Ramón del Valle Inclán en la funambulesca *Pipa de Kif*, que tiene reminiscencias banvillianas, y Manuel Machado, cantor de Felipe IV, el monarca hamletiano...”. En cuanto a Hispanoamérica, considera Schmidke que todo el Modernismo no es otra cosa que “una variante hispano-americana del Parnasismo francés”.

Lógicamente, será el contexto venezolano el que goce de mayor atención en el discurso académico de Schmidke. En opinión de nuestro poeta, fue Gutiérrez Coll, que en París

ejerció de “comensal de Heredia”, el encargado de difundir por el país caribeño la buena nueva del Parnaso. A continuación se cita a Miguel Sánchez Pesquera, quien tras titubear por las sendas del romanticismo, recoge las enseñanzas de Gutiérrez Coll para quedar “abrazado posteriormente al Credo parnasista”⁷⁹⁸. La lista se amplía con Gabriel Muñoz, “heredero más directo y exquisito de la filosofía lecontiana”, Andrés Mata, “caso dual de parnasista y romántico”, Manuel Pimentel, “ímpetu aéreo del ala condoreña”, y otros autores menores que sólo de manera muy parcial recogerían en su obra los ecos de la Escuela: Juan Arcia o José Tadeo Arreaza Calatrava⁷⁹⁹.

Este repaso a la influencia del Parnaso en Venezuela se cierra con la autosemblanza del propio Jorge Schmidke:

⁷⁹⁸ Miguel Sánchez Pesquera (1851-1920) viajó muy joven a Madrid, en 1869, donde se mantuvo en contacto con la élite de nuestras letras: Campoamor, Núñez de Arce, Menéndez Pelayo..., autores todos que habrán de marcarle para siempre. Sus *Primeras poesías, 1870-1880* (1880) agrupan una serie de traducciones de Lamartine y de “rimas íntimas y personales”, según él mismo confiesa en el Prólogo, ceñidas al sentimentalismo romántico y a la filosofía campoamoriana. Finalmente, en 1900 publicó sus *Sonetos*, de corte académico y clasicista y asunto variado, herederos de la lírica de los Menéndez Pelayo y Juan Valera. Sólo en las secciones de sonetos “Descriptivos”, “Asuntos helénicos”, “Orientales” o “Bronces” podemos resaltar alguna pieza que denota una asimilación cabal de los dogmas parnasianos: “Saladino y Ricardo Corazón de León”, “El bósforo”, “A una momia”, “Kakimono”, “La copa de Circe” o “La Devadassi”.

⁷⁹⁹ El Académico Juan E. Arcia (1872-1927) comenzó a publicar poesía muy joven, hacia 1897, en *El cojo ilustrado* y *Cultura venezolana*. Íntimo amigo de Gabriel Muñoz, se consideraba discípulo de éste y de Gutiérrez Coll, cuyos sonetos de tema paisajístico y sentimental imitaba en su primer poemario, *Vestigios* (1901), un libro que mezcla composiciones originales y varias traducciones de románticos ingleses. En 1904 publicó la declamación patriótica *Sangre del trópico*, a la que siguió *Almas en ruina* (1907), narración en verso de inspiración naturalista y moralina final. Por último, en 1921 aparecerían sus *Versículos profanos*, un conjunto de reacciones en prosa de algunos pasajes bíblicos. En cuanto al modernista tardío José Tadeo Arreaza Calatrava (1882-1970), se estrenó en 1911 con *Cantos de la carne y del reino interior*, una obra que, como él mismo declaraba en una carta que se adjunta en otro de sus libros, le causó “ciertos disgustillos” a causa de su erotismo decadente y de sus oscuros simbolismos. En 1913 publicó *Odas. La triste y otros poemas*, donde confiesa su total adhesión a las enseñanzas de Mallarmé: “la esencia del símbolo consiste en el sentimiento de una unidad superior”. Se trata de una compilación de versos cantados a media voz, teñidos de vaga metafísica, triste misticismo y crepusculares violines verlainianos. Tras esta obra, Arreaza se alejará para siempre del modernismo para darse a escribir una poesía clásica y académica, de aliento cívico: “Canto a la batalla de Carabobo”, “Canto a Venezuela”, “El 19 de abril”, “Canto al Ingeniero de Minas”...

La crítica autorizada me denominó “El último parnasiano”, clasificación que considero de atinada justicia porque, en primer término, parece no quedar ya ningún otro vástago de la escuela poética en Venezuela, tal vez debido a las férreas disciplinas que ella impone, y luego porque la pobreza de mi obra me obliga a ser, en verdad, el último de los parnasianos.

En su interesante réplica a esta disertación, Jesús Antonio Cova demostraba igualmente un amplio conocimiento del *Parnasse* francés, añadiendo, además, algunos nombres a la nómina de autores hispánicos de raigambre parnasiana que Schmidke se había dejado en el tintero: Salvador Rueda y Villaespesa por parte española, Díaz Mirón, Tablada, Leopoldo Díaz o Guillermo Valencia por parte americana. Por último, Cova concluye su alocución encomiando y refrendando la naturaleza parnasiana de la poesía de Jorge Schmidke, “el último heredero entre nosotros de la Musa heráldica de Leconte de Lisle, José María de Heredia y Jacinto Gutiérrez Coll”.

Satisfecho de ser considerado “el último parnasiano”, en 1957 justifica Schmidke tal honorabilidad con la publicación del sonetario *Las flechas de oro*, reputado por él mismo su “libro capital”⁸⁰⁰. El prólogo de la obra se titula precisamente “Jorge Schmidke. El último parnasiano”, y allí Ramón Hurtado, su autor, ensalza de continuo al poeta, llamándolo, entre otras cosas, “enfermo de la fiebre sagrada de la Forma, como un pájaro extranjero nostálgico de mármoles lejanos”. Tras el prólogo, se insertan tres sonetos firmados por Santos Chocano, Leopoldo Díaz y Udón Pérez en los cuales, a la manera de aquellos que Amadis de Gaula, Belianís de Grecia u Orlando Furioso “dedicasen” a la figura del Quijote, se celebraba a Schmidke y a su ideal parnasiano, común a toda la cofradía⁸⁰¹.

Las flechas de oro remiten directamente a uno de los títulos capitales del *Parnasse*, *Les Flèches d'Or* (1864) de Albert Glatigny -a quien Schmidke alaba en su precitado discurso de ingreso en la Academia-, si bien en su conjunto guarda mayores similitudes con *Les Trophées* de Heredia. “El Soneto”, pieza que abre el conjunto y que conforma, por sí sola, su primera sección, teoriza sobre esta forma fija sopesando, entre sus

⁸⁰⁰ Cf. Rosa María Pérez Martínez, *Don Jorge Schmidke*, pág. 37.

⁸⁰¹ Leamos, por ejemplo, el de José Santos Chocano, “Esmeralda”, evocación de “L'Art” de Gautier: “Lima, atormenta, pule tu soneto exaltado / En catorce facetas de lujuria verbal: / En las catorce hojas de esa flor de pecado / Se estre mecenas catorce lágrimas de cristal. // Monta después la piedra, que hayas así tallado, / Dentro de un aro fino de marfil o metal, / Alargado en un cetro que parezca labrado / Para los ejercicios de una mano imperial. // ¿Es del color acaso del ojo de Astartea / la piedra que en la angustia de tu taller chispea? / Si tal: es la esmeralda de lírica emoción. // Aprende a ver, entonces, con el ánim quieto, / Todo inquieto espectáculo, al través de un soneto / Digno de ser la piedra trágica de Nerón”.

grandes cultivadores, al propio Heredia:

Ora es labrada torre de diminuta esfera
Donde catorce esquilas dan su trinar sonoro;
Ya es barca azul que empujan catorce remos de oro
A cuyo bordo cruza Cleopatra la hechicera.

Catorce paladines de heráldica cimera
Custodian la belleza con ínclito decoro.
A veces encabrita bajo el celeste coro
Catorce alados potros que aguija la Quimera.

Es la capilla gótica do el férvido Tetrarca
Muestra a los siglos como tras el cristal de un arca
De la inefable Laura la gracia peregrina.

En Lope es flor de gloria del huerto castellano;
Y de sus cuatro estrofas, cual justador romano,
Triunfante rige Heredia la cuádriga latina...

La segunda sección del libro, “Bajo-relieves”, principia con un díptico de sonetos, “Urna griega”, dedicado precisamente “A la memoria de José María de Heredia en el centenario de su natalicio”. En el resto de bajo-relieves se traza el perfil de algunos poetas venezolanos a los que Schmidke juzga representantes en su país de los ideales de la escuela parnasiana: Jacinto Gutiérrez Coll, Gabriel Muñoz, Andrés Mata y Rufino Blanco Fombona. La pintura histórica cultivada con maestría en *Les Trophées* rige la tercera parte del libro, “Alma antigua”, con su “Evocación de Horacio”, de “Safo”, de “Cleopatra”, de “Salomé” o de “Salomón”; mientras que “Pancarpia”, pese a comenzar con un soneto, “El orgullo impasible”, donde Schmidke preconiza la más pura impasibilidad parnasiana, contiene una mayoría de piezas simbolistas en las que el yo lírico exterioriza sus ensueños y desesperanzas. No es de extrañar que los medallones de esta sección vayan dedicados a Paul Verlaine y a José Asunción Silva. Por último, las secciones finales, “Tisú”, “Pórticos”, “Ónices” y “Flechas dispersas”, agrupan una gran variedad de tonos, temas y motivos, si bien son las imitaciones y paráfrasis parnasianas aquello que despunta en el conjunto: sonetos como “Orfebre” o “Como Juan de Segovia”, verbigracia, refunden “Le vieil orfèvre” de Heredia, mientras que “El cisne”

de Schmidke sigue muy de cerca a aquel célebre “Le cygne” de Sully-Prudhomme. Sin salirnos aún de 1957, Jorge Schmidke dio a la imprenta otro libro, *Prisma*, en el que recogía todas sus traducciones, desde un “Himno védico” hasta Anacreonte o Safo, pasando por todos los grandes líricos franceses del XIX, ya fueran románticos, simbolistas o parnasianos como su idolatrado José María de Heredia. Tras la apoteosis parnasiana de *Las flechas de oro*, hay que adelantarse hasta 1972 para encontrar un nuevo poemario de Schmidke, *Micropoemas nativos. Naturaleza zuliana*, en el cual se retoman los motivos regionales de *Castalia criolla* desde una expresividad, eso sí, radicalmente diferente. Se trata de una colección de poemas de breve extensión, cercanos en su concisión y en su imaginación sugerente al haiku japonés. ¿Estaba rompiendo nuestro poeta con el parnasianismo? Oigamos su veredicto, expuesto en “Nota preliminar”:

Este pequeño libro, “Micropoemas nativos”, que no está formado por sonetos parnasianos como mis anteriores, no significa una deserción de la Escuela Poética creada en Francia por Leconte de Lisle, José María de Heredia y otros insignes sacerdotes de la Belleza Escrita, Escuela en cuyas filas seguiré militando hasta el fin de mis días. El propósito perseguido en esta obra es el de exaltar en poemas brevísimos y sencillos (...) los múltiples aspectos de la naturaleza zuliana (...) [y] colaborar con fervor en la defensa y conservación de nuestra Madre Naturaleza (...). Ruego, pues, a mis lectores, no ver en esta obra ningún propósito de superación estética.

Finalmente, y para no desdecirse de lo anterior, Schmidke presentará en 1980 *Las ánforas de mármol. Antología de sonetos parnasianos*, una compilación así intitulada por él mismo y donde se recoge lo más característico de un autor marcado por su pertenencia, lúcida y anómala, a la Escuela parnasiana. Cinco años después, en 1985, fallece Jorge Schmidke, el último parnasiano, aislado y obsoleto, llevándose consigo toda una época.

Parece inexplicable que aún hubiera poeta, en fecha tan tardía, capaz de adscribirse a una corriente que había nacido un siglo y medio atrás, teniendo en cuenta además toda la evolución de la lírica occidental paralela al desenvolvimiento literario del venezolano. El propio Schmidke había dado una explicación muy particular al respecto: debido a sus dogmas y exigencias formales y expresivas, la Escuela parnasiana mantenía una suerte de derecho de admisión reservado tan sólo a los verdaderos poetas, a aquellos que dominaran a la perfección su oficio. Por ello, ni el parnasianismo ni con

él *Las flechas de oro* ejercieron influencia alguna ni en su propia generación ni mucho menos en las posteriores, pues para Schmidke la llamada “poesía de las nuevas tendencias ha dejado de ser poesía esencial”⁸⁰². Este último aserto, altanero y arcaizante, contrasta con las razones en las que Luis Correa funda la supuesta inexistencia de un parnasianismo genuino en la literatura venezolana: “El arraigo de la modalidad parnasiana encontraba un obstáculo insuperable en la falta de ambiente, aquí donde no existían medios de asimilar los elementos requeridos para el desarrollo de temas que exigen conocimientos históricos, arqueológicos y plásticos, inasequibles en países en que el arte no tiene a su servicio museos ni bibliotecas a donde acudir para allegar el tesoro de exotismo exhibido en las obras de los poetas del Parnaso...”⁸⁰³.

Ambas posturas carecen, a nuestro juicio, de fortuna. Schmidke se equivocaba al pensar que había sido el último parnasiano debido a la dificultad intrínseca de escribir *parnasianamente*, una excelencia que vedaba a los nuevos poetas. En realidad, si se trató del último parnasiano fue por el hecho de haber permanecido enclaustrado en su propia complacencia y en el desprecio de cuanto le rodeaba, líricamente hablando. Respecto a la tesis de Luis Correa, un simple vistazo a cualquier epígrafe de nuestro trabajo bastaría para rebatir rotundamente tal proposición. No había, comparables a los del París de los Gautier, Heredia o Leconte de Lisle, museos ni bibliotecas en la Cuba donde Julián del Casal escribió *Nieve*, como tampoco era necesaria su existencia en la mismísima Venezuela para que allí se perfeccionaran las obras de G. Muñoz o A. Mata. Qué mejor ejemplo que el del propio Jorge Schmidke para refutar la supuesta exigüidad del parnasianismo venezolano y sus hipotéticos factores ambientales. A la recepción del *Parnasse* en aquella nación contribuyó, más de lo que lo hubiera hecho cualquier museo o biblioteca, el importante papel de revistas como *El cojo ilustrado*. El acceso a unas fuentes históricas, arqueológicas o plásticas, por más que enriqueciera el poso intelectual de un autor, nunca determinaría, en última instancia, la integridad y competencia de éste para asimilar las doctrinas de la Escuela parnasiana.

⁸⁰² Cf. Pérez Martínez, Rosa María, *Don Jorge Schmidke*, pág. 18.

⁸⁰³ Recogido por Domingo Miliani en *Vísperas del modernismo en la poesía venezolana*, pág. 3.

4.2.5 Perú

4.2.5.1 La plenitud simbolista del modernismo peruano

Una vez superado el parnasianismo finisecular de autores como González Prada y Santos Chocano, el apogeo modernista en Perú a comienzos del siglo XX fue canalizado por las revistas *El modernismo* (1900-1901) -donde se tradujo, entre otros, a Baudelaire-, y sobre todo *Prisma* (1905-1907), primera publicación del país en asimilar con conocimiento de causa la estética simbolista que definitivamente venía a marcar el rumbo de la poesía hispánica. Dirigida por J. S. Hernández y Clemente Palma, en sus páginas fueron apareciendo textos de los grandes de la poesía modernista y traducciones de aquellos escritores que regían las últimas tendencias como Maeterlinck, si bien no se descartó aún a los poetas del Parnaso -Baudelaire, Heredia, Leconte de Lisle, C. Mendès-. Como simbolistas habrían de posicionarse ya *Balnearios* (1911-1914) y la magnífica *Colónida* (1916) de A. Valdelomar, canto de cisne del modernismo peruano, por más que ambas aparecieran, en su francés original y en traducciones de Juan Tassara, algunos poemas de Baudelaire y Heredia⁸⁰⁴.

Fueron aquellos poetas posteriores a Santos Chocano, todos redactores asiduos de *Colónida*, quienes renovaron y en puridad modernizaron la lírica peruana a su entera en la contemporaneidad. El más importante de ellos, José María Eguren (1874-1942), sin duda uno de los poetas más profundos y sobresalientes de su generación, se inició ya en la nueva manera simbolista con libros como *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916). Por su parte, Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937), fundador de la revista *Cultura* (1915), una precursora directa de *Colónida*, presentaba todavía algunos rasgos parnasianos y decadentes en su primer poemario, *Elogios. Poemas paganos y místicos* (1910)⁸⁰⁵. Sin embargo, tan sólo un año después, en su reseña a *Simbólicas* de Eguren, defendería abiertamente el simbolismo, juzgando que “el

⁸⁰⁴ Cf. Englekirk, J. E. “La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica”, *Revista Iberoamericana*, número 53, 1962, pág. 22.

⁸⁰⁵ Exageraba sin duda Luis Fabio Xammar al considerar que *Elogios* fuera un libro “de un más armóreo corte parnasiano”, cuando son realmente muy escasas las composiciones -sólo algunos de los “Poemas paganos”- cuya expresividad puede considerarse dentro de los márgenes del parnasianismo. Cf. *La poesía de Enrique Bustamante y Ballivián*, pág. 7.

parnasianismo, al que yo mismo he pertenecido, ya se encuentra superado”⁸⁰⁶. Codo con codo con su amigo Eguren, del que recibió una influencia capital, contribuyó al impulso del mejor simbolismo peruano con *La evocadora* (1913) y *Arias de silencio* (1916), para finalmente adoptar ciertas poses vanguardistas en sus *Antipoemas* (1927).

El ciclo del modernismo peruano finaliza con una serie de autores que, como el propio Bustamante y Ballivián, superaron su simbolismo inicial para recaer luego en una estética afín al postmodernismo, cuando no al vanguardismo⁸⁰⁷. Cabe destacar al respecto algunos nombres y títulos como los de José Gálvez – *Bajo la luna* (1910), *Jardín cerrado* (1912)-, Adán Espinosa Saldaña -*Versos a Iris* (1911)-, Felipe Sassone – *Rimas de sensualidad y ensueño* (1910)-, Alberto J. Ureta - *Rumor de almas* (1911)- o Beltroy Vera -*Romería de amor* (1959)-.

De todos ellos, nos detendremos únicamente en Manuel Beltroy Vera (1893-1965), poeta mediocre al par que brillante crítico, profesor y traductor. Su gran labor como promotor de la cultura peruana durante la primera mitad del siglo XX se inició en 1918 con la importante revista *Mercurio Peruano*, que él mismo codirigía junto a Víctor Belaunde y donde presentó algunas traducciones y versos de juventud de índole parnasiana⁸⁰⁸. Entre 1929 y 1935, Beltroy vivió exiliado en Buenos Aires, trabajando como traductor para el diario *La Nación*, y en este contexto daría a la imprenta una versión de *Enriqueta* de François Coppée y la antología *Mieses de Francia*. Todas sus traducciones fueron finalmente recogidas en el volumen *Florilegio occidental* (1963), obra que reúne a poetas de varias nacionalidades y épocas. Desde Ronsard hasta los surrealistas, son los franceses aquellos que copan el mayor número de páginas, algunos de ellos pertenecientes a la Escuela parnasiana: Gautier, Heredia, Leconte de Lisle, Banville, Sully-Prudhomme y por encima de todos Baudelaire, poeta de cabecera de Beltroy⁸⁰⁹.

⁸⁰⁶ “Hacia la Belleza y la Armonía. Las nuevas tendencias en la poesía. El simbolismo y el versolibrismo. *Simbólicas*, poesías de J. M. Eguren”. *Balnearios*, 22 de octubre de 1911. Recogido por Xammar, L. F. *op. cit.*, pág. 8.

⁸⁰⁷ Cf. Monguió, Luis, “El agotamiento del modernismo en la poesía peruana”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XVIII, Núm. 36, Septiembre 1953, pp. 227-267.

⁸⁰⁸ La revista contaba con una sección, “Mieses de Francia”, en la que Beltroy vertió al español composiciones de Baudelaire, Francis Jammes o Verhaeren. En cuanto a sus versos propios, merecen subrayarse algunos sonetos heredianos como “El Imperio del Sol” (1921), si bien toda su poesía posterior discurrirá por las sendas del simbolismo. El único poemario de Beltroy, *Romería de amor* (1959) imita los cantos nupciales del Verlaine de *La Bonne chanson*.

⁸⁰⁹ En el centenario de *Las Flores del mal* (1957), Beltroy publicó una *Pequeña Antología de las Flores del Mal*, luego integrada en *Florilegio occidental*, y un ensayo en “Homenaje a Baudelaire”, autor que en

4.2.6 Bolivia

4.2.6.1 Exiguo parnasianismo en el exiguo modernismo boliviano: Gregorio Reynolds y Juan Capriles

La escasez de fondos documentales y la dificultad de acceder a ellos han contribuido enormemente a imposibilitar un estudio profundo del modernismo boliviano, materia ya de por sí problemática por su propia exigüidad. Ricardo Jaimes Freyre, el poeta boliviano más importante del modernismo –y quizás de toda la historia literaria del país–, desarrolló toda su carrera en Argentina, por lo que debemos adscribirlo, a carta cabal, a su literatura. También en Buenos Aires aprendió el modernismo y publicó su obra más importante otro de los grandes poetas bolivianos del Fin de Siglo, Manuel M. Pínto, aunque su vinculación con la literatura de su país fuera infinitamente mayor que la de Jaimes Freyre. La ausencia de un circuito intelectual sólido y de órganos relevantes que contribuyeran a la difusión de la nueva estética convierte a Bolivia, en contraste con otras naciones limítrofes, casi en territorio yermo. Por todo ello, el modernismo boliviano, si exceptuamos a una figura como la del gran simbolista Franz Tamayo –de la que no nos ocuparemos aquí–, resulta bien tardío y poco significativo en general. Escasa es la información de que disponemos sobre las revistas de mayor renombre a principios del siglo XX, apenas algunos títulos sueltos: *Arte y Literatura* (¿?), *Florilegio* (1901), *Ciencias y Artes* (1902), *El Bohemio* (1905) o *Vida Nueva* (1905). En cualquier caso, ignoramos si contribuyeron o no a la recepción del parnasianismo o de otras corrientes extranjeras en la poesía boliviana. Así, hemos de limitarnos a la aportación aislada de autores como Gregorio Reynolds o Juan Capriles, en cuyas obras pueden constatarse algunos ecos del parnasianismo.

Poeta y diplomático, la figura de Gregorio Reynolds (1882-1948) se alza, junto a las de Jaimes Freyre, M. Pínto y F. Tamayo, entre las más destacadas de la intelectualidad boliviana de la época modernista. Traductor de Shakespeare y de los poetas brasileños de su tiempo, produjo una copiosa obra en verso, marcada, eso sí, por sus acen tuados altibajos. Tras el tom o prim erizo, de cariz simbólico, *Quimeras. Poema escénico* (1915), Reynolds fue encumbrado a lo más alto de las letras bolivianas de su tiempo gracias al rutilante sonetario *El cofre de psiquis* (1918), piélago de todas las corrientes

su opinión se hallaba “dentro de las corrientes y las escuelas parnasiana y simbolista”. Cf. Núñez, E. “Baudelaire en el Perú”, *Letras*, n° 60 (1958), pp. 58-65.

líricas confluyentes en el modernismo hispánico. El ornato libresco y el tufillo a imitación que desprende una vez abierto *El cofre de psiquis* le confieren un peculiar encanto epocal más allá de lo mucho o poco que aporte poéticamente Gregorio Reynolds. Ya el prologuista de la obra, Daniel P. Bustamante, acertó a columbrar algo de esto: “He dicho que se trata de un poeta intuitivo. Sí, porque no es sabio ni pedante: le falta mucho de cultura clásica, de estudios profundos, de disciplina histórica y filosófica; y porque no pretende lucir lo que no sabe. (...) No sé que Reynolds hubiese hecho estudios profundos de helenismo, latinidad, estética o historia literaria. (...) ¿Es acaso clásico, romántico, parnasiano o simbolista? Poco ganaría quien lo indague, y no es nada de ello. Es ante todo poeta, cuerda sensible, artista y decididor de canturía transparente y leve”.

Reynolds comienza su obra adhiriéndose a los dogmas de la escuela parnasiana con una serie de composiciones metapoéticas sobre “El soneto” y varios medallones dedicados a sus grandes cultivadores: Dante, Petrarca, el Marqués de Santillana, Quevedo, Góngora o el mismísimo José María de Heredia:

Si en los feudales fastos de las heroicas villas
campeado hubiese el nombre del portentoso augur
que conquistó a Lutecia, narraran maravillas
las crónicas heráldicas del bravo rey Arthur.

Dejando de sus lares las fértiles orillas
Heredia, el magno orfebre, aléjase al albur
de las furentes olas del mar de las Antillas,
en nave aventurera, bajo la Cruz del Sur...

Portando los TROFEOS de la ferace América,
avanza su cuadriga unánime y quimérica
de férreos consonantes en fúlgido tropel.

Y vibra un son metálico cual epinicio rudo,
si el vate en los preclaros cuarteles de su escudo
catorce lises talla con ático cincel.

El ascendiente herediano en la poesía de Reynolds se hace patente más en la segunda sección del libro, “Horizontes”, conjunto de cuadros y escenas históricas entre los que destacan aquellas recreaciones del mundo quechua y aymara como “Indias

occidentales”, “Quechuas”, o “La llama”, verdadero proseguimiento del parnasianismo indigenista por el que se había caracterizado la poesía de Manuel María Pinto. Todavía en las dos secciones subsiguientes, “Siluetas” y “Palacio de humo”, la influencia parnasiana resulta predominante: *Les Trophées* en una y las *Odes funambulesques* de Banville en otra, si bien en el resto del libro, y hasta su conclusión, serán otros los modelos que primen: la tristeza o tonal de Verlaine, el erotismo o diabólico de los decadentes, la hondura filosóficas del Darío de *Cantos de vida y esperanza*.

Con *Horas turbias* (1923) concluye lo más reseñable de su producción lírica, despojada ya de todo influjo parnasiano y arrastrada, ora por el torrente humanitario del último Darío, ora por los arroyos sanguinolentos del decadentismo más afectado y espurio. El resto de la obra de Gregorio Reynolds se aferra al malditismo de *Horas turbias* –*Prisma* (1938) o *Caminos de locura* (1943) –, cuando no se torna patriótica e indigenista – *Redención* (1925), *Sucre* (1938), *Beni* (1942), *Tunari* (1943), *Ilimani* (1945)...-.

El último modernista de Bolivia, Juan Capriles (1890-1953) fue, como el propio Reynolds, un reputado sonetista, si bien su lirismo posee más hondo calado y riqueza que el del autor de *El cofre de psiquis*. No tan prolífico como éste, Capriles agrupó toda su obra poética en un único volumen, *Evento*, editado por vez primera en 1936 y aumentado y corregido en 1955. Se trata de un conjunto de sonetos circunscritos al simbolismo racional del modernismo último, algo posmodernista ya, a rachas dramático y a rachas irónico, mas siempre trascendente. No por ello se priva el autor, aquí y allá, de rendir su tributo a la tradición parnasiana del modernismo evocando algunos temas helenísticos en piezas como “Mitológica” o “Véspero Heleno”, aunque en todo momento parte desde un impulso hacia la analogía y el símbolo que lo alejan del mero esteticismo ornamental de muchos epígonos del Parnaso. Un soneto como “Alas y cumbres”, por ejemplo, retoma el motivo del cóndor andino siguiendo el ejemplo de Leconte de Lisle en *Poèmes barbares* –“Le sommeil du condor”-: más allá de la pura belleza plástica de noble ave, su movimiento ascendente y su aire de majestad en las alturas frías y solitarias sugieren una pluralidad referencial latente, un significado ulterior asociado al propio poeta y a la propia poesía.

4.2.7 Ecuador

4.2.7.1 Aurelio Falconi Zamora y la revista *Altos Relieves*

Órgano principal del modernismo a comienzos del siglo XX, *Altos Relieves* (1906-

1907) supuso la primera revista ecuatoriana consagrada plenamente a la nueva estética por un joven grupo intelectual. Sus fundadores y redactores, Aurelio Falconi Zamora, Julio E. Rueda y Luis F. Veloz, se presentaban allí como los reveladores y auténticos depositarios del arte nuevo en Ecuador bajo el tutelaje de Rubén Darío, a quien no dudaron en publicar en la revista de la mano de otros poetas modernistas tales Guillermo Valencia o Santos Chocano y de versiones de autores franceses como Hugo y a Baudelaire.

Cabeza destacada del grupo de *Altos Relieves*, Aurelio Falconi Zamora (1885-1970) fue uno de los primeros poetas ecuatorianos en considerarse abiertamente modernista. En 1907 se dio a conocer con el poemario *Policromías*, muy influido por el parnasianismo de los *Ritos* del colombiano Guillermo Valencia. Entre 1909 y 1912 vivió en España, entre Cádiz, Madrid y Barcelona, y en la ciudad condal trabajó amistad con algunos escritores americanos y españoles como Gómez Carrillo, Vargas Vila y Eduardo Zamacois, cuya revista *Blanco y negro* le abrió las puertas de la colaboración. De vuelta a su país, Falconi se entregaría de lleno a la política, dejando aparcada su trayectoria poética hasta 1933, cuando publicó *Cromática sentimental*, una obra que reincidía en un modernismo simbolista y decadente ya obsoleto en el Ecuador de aquellos años⁸¹⁰.

4.2.7.2 Francisco J. Fálquez Ampuero, aventajado alumno parnasiano de César Borja

Junto con César Borja, la figura de Francisco J. Fálquez Ampuero (1877-1947) concreta el capítulo de “Los parnasianos” en la precitada antología de 1960 *Poetas parnasianos y modernistas*. El propio poeta, aunque veintitantos años menor y más cercano ya al modernismo, no dejó de considerar a Borja su maestro predilecto y aquél que lo inició en el conocimiento del parnasianismo⁸¹¹.

Fálquez Ampuero se dio a conocer a principios de siglo en las principales revistas literarias del país, entre ellas *Altos Relieves*, si bien no publicó su primer volumen de versos, *Rondeles indígenas y mármoles lavados. Poesías originales y traducciones*, hasta 1914⁸¹². Desde el mismo prólogo, “Alea Jacta Est”, el poeta dibuja con firme trazo

⁸¹⁰ Cf. Handelsman, M. H. *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador (1895-1930)*, pp. 73-76.

⁸¹¹ Cf. Fálquez Ampuero, F. J. *Telas áureas. Cuadros, recuerdos y narraciones* (1925), donde le dedicó una entrañable semblanza, “Médico-poeta”.

⁸¹² Anteriormente, en 1909, había publicado *Lujo de pobre (artículos literarios)*, uno de cuyos capítulos consistía en una versión en prosa del poema “La pantera negra” de Leconte de Lisle - *Poèmes barbares* -.

su árbol genealógico: “Los poemas cosmogónicos de la India, los frisos y metopas del Partenón, las telas de Apeles y las esculturas de Fidias, (...) la poesía sabia de Leconte de Lisle... Lo que no lleva el sello de esta grandeza de primera clase, no pasa de ser una ingeniosidad artificiosa”.

Como ocurre, sin embargo, respecto a la mayor parte de poetas del premodernismo y del modernismo, la vertiente parnasiana no será exclusiva en la obra de Fálquez Ampuero, pues a menudo dejará amplio espacio a la oda patriótica, al sentimentalismo postromántico, a ciertas veleidades realistas e incluso a una “Canción anarquista”. Con todo, el parnasianismo predomina a lo largo de una obra cuyos epígrafos perpetúan la praxis fundamental de la poeticidad parnasiana, desde la écfrasis –“El regreso a Citeres (cuadro del Louvre)”, “Afrodita (cuadro del museo de Versalles)”, “El cáliz de Fidias”...-; el medallón y la recreación de escenas mitológicas, literarias y arqueológicas –“Del tiempo de Calderón”, “Medallas gemelas: Atahualpa y Caupolicán”, “El fin de un cortesano”, “Salamambo”...-; hasta el puro paisajismo tomado del natural –“D’après nature”...-. Las citas y homenajes que Fálquez Ampuero disemina a lo largo de la obra señalan directamente a los poetas del Parnaso, a Baudelaire –“Spleen”, “Venus negra (a la Malabaresa de Baudelaire)”...-, a Banville o a Leconte de Lisle, a quien se le dedica un sentido homenaje, “Apoteosis de Leconte de Lisle”:

Al celebrar tu entrada en el Arcano,
Quiero un verso de nítida belleza,
Que recuerde la clásica pureza
Del exámetro de oro virgiliano.

No con el rito humilde del cristiano,
Ni con la pompa que usa la nobleza,
Baje a la cripta tu viril grandeza:

Allí mismo incluía Fálquez Ampuero varios artículos dedicados a poetas del *Parnasse*. En “De mis lecturas (en las páginas en blanco de *Las Flores del Mal*)” ensalzaba, no sin cierta ingenuidad, la figura del Baudelaire “simbolista”: “Baudelaire es el tipo acabado del poeta caballero y el más notable de los simbolistas franceses. Odiaba lo ridículo, burgués y sucio, y si en su ramo opulento de flores del mal hay algunas extrañas, (...) es porque no crecen otras en el fango pútrido de las calles de la gran Ciudad... (...) Adoro sus versos y me encanta su persona”. Por su parte, “De mis lecturas (escrito en un ejemplar de *Los Trofeos*)” rendía culto a la figura de Heredia y a todo el Parnaso en general: “Ahora no estudio los acabados sonetos de *Los Trofeos*, sólo los contemplo como si fueran lindas joyas del cofre de esa opulenta reina que se llama Métrica Francesa Parnasiana... ¡Qué arte tan adorable el de Heredia! Sus versos no son hechos en el molde de la cursilería literaria que deshonorla la poesía moderna; en esta rica colección cada palabra se cuida como la faceta de una piedra inestimable...”.

Hay que lucir un funeral romano!

La cruz tampoco ni el ciprés se planten;
Te ofrezca la India sus soberbias flores;
Águilas negras tu apoteosis canten.

Y que los Elfos, en parranda inquieta,
Vigilen, con solícitos amores,
Tu sueño augusto de inmortal poeta.

En esta misma dirección debemos considerar la serie de traducciones que se incluyen en la sección de “Mármoles lavados”, justificadas en el prólogo con la rotundidad de quien se sabe fiel vástago de una raza grande: “Si las gentes de buen gusto se acercan a la desvencijada reja y has ta pene tran al interior de mi vergelillo, no ha de ser por las inodoras flores de mi cosecha, sino para admirar aquellas soberbias figuras trabajadas por las nobles manos de Baudelaire, de Lisle, Verlaine, de Heredia, y otros ilustres artistas que animaron los sagrados bloques del Parnaso”. Y en efecto, la mayor parte de versiones que pueblan la obra, exceptuando a algunos románticos como Hugo y Musset, pertenecen a la tradición del *Parnasse contemporain*: Heredia, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Coppée, Anatole France, Theuriet, Tailhade, o los Baudelaire y Verlaine, poetas que Fálquez Ampuero integra, ora entre los parnasianos, ora entre los simbolistas.

De nuevo la imitación y traducción de poetas parnasianos acapara la mayor parte del segundo poemario de Fálquez Ampuero, *Gobelinos. Prosa, verso y traducciones* (1919, con reediciones ampliadas en 1930 y 1939). Aunque no nos ha sido posible localizar ningún ejemplar, un artículo de Alejandro Andrade Coello nos da la clave de la estética fundamental que allí se pondera: “Sirve de introducción a las tersas poesías un ensayo sobre el exquisito Heredia de los *Trofeos* y el desarrollo parnasiano con Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Catulle Mendès, etc.”⁸¹³.

Tras *Telas áureas. Cuadros, recuerdos y narraciones* (1925), un conjunto de ensayos, aforismos y esbozos de prosa poética muy ligados aún a la autoridad del Parnaso⁸¹⁴, en

⁸¹³ “El Ecuador intelectual. III. Índice del movimiento literario reciente”, *Cuba contemporánea*, diciembre de 1919.

⁸¹⁴ Los incisos relativos al canon parnasiano son constantes en el libro. De “La nueva Thais”, por ejemplo, nos dice Fálquez que “Baudelaire, al conocerla, la habría tomado por modelo para bruñir y esmaltar el medallón de Se miramis, en la encantadora serie de *Les Princesses*”. Por otra parte, la

Caja de cromos. Poesías líricas y versiones (1928) se opera un cambio respecto a la filiación estética de Fálquez Ampuero en libros anteriores. En la prologa l “Carta-literaria” del autor asistimos a un conato de superación del parnasianismo en aras de un mayor arrimo a las propuestas simbolistas y a la recuperación de la gran poesía romántica. Refundición de “Alea Jacta Est”, el prólogo de aquellos *Rondeles indígenas* de 1914, la carta de 1928 matiza en incluso re niega en gran medida del viejo dogma parnasiano preconizando el carácter profético del poeta, “pitonisa que profiere lo que sólo sabe por ciega inspiración”, y su “misión de redimir civilizando”. Así, al árbol genealógico del ecuatoriano se le ha caído un fruto, nada menos que el de Leconte de Lisle: “Homero, Esquilo, Dante, Shakespeare, Calderón de la Barca, Víctor Hugo, Shelley, estos y no otros son los únicos que tienen por derecho divino el título de poeta. (...) Lo que no lleva el sello de esta grandeza de primera clase, no pasa de ser una ingeniosidad artificiosa”.

La más pura contradicción está servida en cuanto nos acercamos a leer el grueso de la obra, conformado por dos series de “Sonetos” y “Poemas y versiones” del más estricto parnasianismo. Los primeros continúan a pies juntillas la senda de *Les Trophées* de Heredia: “Una tarde de la Iliada (combate de los dioses)”, “Djenana (Medallón)”, “El baño del Centauro”, “Tríptico de Gloria”... En cuanto a las traducciones, la querencia simbolista, aunque manifiesta en las versiones de Henry de Régnier y Verhaeren, no ocupa más que un espacio secundario en contraste con la presencia de los poetas del *Parnasse contemporain*: Baudelaire, Gautier y Sully-Prudhomme. ¿A qué se debe tal antítesis? ¿A qué borrar del manifiesto prologal el ascendiente parnasiano si luego el libro casi no es otra cosa que un puro ejercicio de Escuela? Quizás Fálquez Ampuero pretendía desencapillarse de los hábitos del Parnaso, cuando en puridad eran los únicos que le sentaban correctamente...

A la vista están en su último poemario, *Hojas de acanto. Verso y prosa* (1929), en cuya primera página coloca Fálquez Ampuero unos versos de *Stalactites* de Banville: “Qu’ autour du vase pur, trop beau pour la bachante, / La verveine mêlée a des feuilles d’acanthé / Fleurise...”. Y a continuación se alinean, uno tras otro, los motivos y figuras

“Oración fúnebre” dirigida a Ruben Darío ensalza fundamentalmente la suntuosidad parnasiana de su lírica: “Su obra literaria es genuinamente bella y produce el entusiasmo de esos maravillosos cuadros que los italianos de los siglos XIV y XV trazaron con pincel fulgurante, o despierta la misma curiosidad que siente el amateur ante las vitrinas del Museo Ateniense repletas de los objetos preciosos encontrados en las tumbas de Micenas por la diligencia de Schliemann. Ciertas páginas de *Prosas profanas* y de *Azul* parece que han sido trabajadas con la devoción artística de esas tenues figuritas de oro puro...”.

propios de la ortodoxia parnasiana, la mayoría plasmados en pulcros sonetos heredianos -“Hojas de acanto”, “La reina Margot”, “La casa vieja”, “El palacio”, “Italia”, “Una mujer del trópico”...-, cuando no en traducciones directas de los poetas de la Escuela: Heredia, Catulle Mendès, Sully-Prudhomme y el conjunto de veintiún sonetos que conforman “Las princesas” -*Les Princesses*- de Banville.

Quizás contra su voluntad última de ser plenamente moderno, expuesta en *Caja de cormos*, Francisco Fálquez Ampuero representó en el modernismo ecuatoriano el máximo exponente de la corriente parnasiana. Incluso puede decirse que en el conjunto de la poesía hispánica, su ejemplo figura entre los más puros síndicos del parnasianismo escrito en español. Excelso versificador con grandes dotes para la trasposición artística, obsesionado con la perfección de la forma, hizo y rehizo continuamente su obra en busca de aquella ejecución definitiva que le dignificase junto a los pupilos más laureados de Leconte de Lisle, de Banville, de José María de Heredia⁸¹⁵.

4.2.7.3 Alfonso Moscoso, el Díaz Mirón ecuatoriano

Premodernista en pleno auge del modernismo, Alfonso Moscoso (1879-1952) fue autor de una poesía tendente al asunto cívico cuyos rasgos expresivos, sin embargo, apuntan al lector del Parnaso: contención anímica, severidad formal, plasticidad, riqueza léxica, rima sonora y rotunda... En este sentido, cabría considerarlo un mellizo ecuatoriano del mexicano Salvador Díaz Mirón.

Moscoso publicó muy poco, quizás a causa de aquellas pretensiones formalistas que refrenaron su natural romántico, y apenas se prodigó en las publicaciones periódicas de la época. Una de sus piezas más célebres y antologizadas, “Los aserradores”, justifica ese perfil de bajorrelieve que la crítica de su país ha juzgado siempre lo más definitorio de la lírica de Moscoso:

⁸¹⁵ Una muestra concluyente del continuo ejercicio de reelaboración al que Fálquez Ampuero sometía su obra la arroja su célebre soneto “El buzo”, cuya primera redacción –integrada en la edición primera de *Gobelinos* (1919)- todavía presenta una serie de elementos comunes a la literatura social del romanticismo. Por su parte, la versión definitiva, incluida en la reedición de la obra en 1939, se ajusta totalmente a la plasticidad de un soneto de Heredia como “Le récif de corail”, ascendiente directo del soneto de Fálquez: “El sol estivo, como intensa fragua, / refráctase en los líquidos cristales; / lanza el tumboru giente sus raudales / contra el ancho playón de la can gahua. // Del estado en vaivén de la piragua, / baja el hombre a las grutas de corales, / en las que fauna y flora colosales / cubren la móvil lobreguez del agua. // Y perdido entre selvas prodigiosas / de algas, fucus y anémonas radiosas, / va apartando sus bóvedas y cruces // que se funden en perlas fugitivas, mientras un pez de láminas activas, late un chorro polícromo de luces”. Las dos versiones de “El buzo” fueron recogidas en la antología *Poetas parnasianos y modernistas* (1960).

Medio inclinado el dorso, la frente hacia la altura,
 Los brazos levantados: la atlética figura
 Baña el uno en el polvo del aserrín dorado
 Que al resbalar la sierra se esparce perfumado.
 Sobre el horcón el otro como una estatua hercúlea
 Realza sus gruesas líneas la atmósfera cerúlea:
 Echado atrás el tronco, la frente hacia la tierra,
 Los puños en el pecho, halando de la sierra.
 Los dos tienen los rostros en bronce modelados,
 Los pómulos salientes, los labios abultados,
 Los negros ojos tristes, la greña lacia, oscura,
 Las almas impregnadas de matinal frescura...⁸¹⁶

4.2.7.4 La “Generación decapitada”: Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño, Medardo Ángel Silva

Una vez que el modernismo se hubo impuesto definitivamente en Ecuador, surgió durante la segunda década del siglo XX un cenáculo de varios poetas jóvenes, de vida corta y trágica, que ha quedado para la historiografía ecuatoriana como la “Generación decapitada”. Estos autores, muy influenciados por Rubén Darío y por el simbolismo español de los Machado y Juan Ramón Jiménez, se agruparon en torno a algunas revistas como *Letras* (1912-1917) o *El telégrafo literario* (1913-1914), donde se publicaba a los grandes poetas del modernismo en lengua española y se traducían a autores franceses, parnasianos y simbolistas como Banville, Méndez, Mallarmé, Verlaine o Samain. En general, la “Generación decapitada” fue la primera que en Ecuador asimiló plenamente los cánones del simbolismo europeo. A propósito de las obras de estos poetas, el chileno Armando Donoso, en *El telégrafo literario*, no tenía ya reparos en afirmar que su modernismo respondía a una nueva estética opuesta a las corrientes decimonónicas, sea cual fuese su signo: “Hoy se es modernista, como antes se era clásico, parnasiano o simbolista. Es cuestión del tiempo en que vivimos”⁸¹⁷.

Uno de los primeros miembros del cenáculo bohemio en sobresalir fue Arturo Borja

⁸¹⁶ Los caracteres parnasianos del autor de “Los aserradores” fueron subrayados por Augusto Arias con estas palabras: “Alfonso Moscoso publica raramente sus poemas. No llegan a una veintena los que ofrece a revistas y periódicos de su tiempo. (...) Pero sus estrofas perduran en las antologías y se le compara con Leconte de Lisle por su maestría descriptiva y la corrección de la forma”. Cf. *Poetas parnasianos y modernistas*, pág. 13.

⁸¹⁷ *El telégrafo literario*, año I, nº 9, 4 de diciembre de 1913. Recogido por Handelsman, M. H. *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador (1895-1930)*, pp. 49-50.

(1892-1912). Siendo aún adolescente, en 1907, viajó a París, donde tomó contacto directo con la lengua y la literatura gala de ese período inmediatamente precedente. Decadente y simbolista, sus autores de cabecera fueron los Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Saunier e incluso el Conde de Lautréamont, cuyos *Cantos de Maldoror* tradujo para la revista *Letras* en 1910. No pudo substraerse, sin embargo, al magnetismo de un parnasiano como Banville, a quien imitó en algunos rondeles como “Tu risa de oro, de cristal, de plata...”. Arturo Borja falleció a los veinte años víctima de una sobredosis de morfina. Póstumamente, sus amigos recopilaron todos sus versos en el volumen *La flauta de Ónix* (1920). Semejantes rasgos ofrece la figura de Humberto Fierro (1890-1929). Su absoluto subjetivismo lo mantuvo alejado de los dogmas parnasianos, si bien en sus dos poemarios, *El laúd en el valle* (1919) y el póstumo *Velada palatina* (1949) podemos rastrear algunas trasposiciones artísticas y evocaciones mitológicas como “Siringa”, cuyo paganismo vitalista y sensual evoca la poesía de un Théodore de Banville.

Amigo íntimo de los anteriores, Ernesto Noboa y Caamaño (1891-1927) recorrió a su lado los senderos del decadentismo, asimilados fundamentalmente en la lectura febril de *Las flores del mal*. Pero a diferencia de Borja y Fierro, Noboa y Caamaño presenta una mayor afinidad con la poesía parnasiana más ortodoxa, herediana, según podemos observar en algunas composiciones de su único libro, *Romanza de las horas* (1922), tal el soneto ecfrástico “Retrato antiguo” o la recreación arqueológica de “Las Danaides”. Por último, el más joven de los poetas de la “Generación decapitada”, y el más reputado, fue entre todos Medardo Ángel Silva (1898-1919), sin duda el modernista ecuatoriano de mayor alcance y trascendencia. Su poesía abarca todo el espectro de tendencias poéticas del Fin de Siglo, desde el parnasianismo hasta el postmodernismo, pasando por el decadentismo, el prerrafaelismo y el simbolismo, siempre con los ecos rubendarianos de telón de fondo. Pese a todo, su condición de epígono no desmejora, como en tantos otros casos, la calidad de una obra que brilla con luz propia.

La etapa central de trayectoria tan breve como la de Silva destaca por su filiación con el simbolismo europeo de Moréas, Saunier o nuestro Juan Ramón Jiménez, pero sus primeros versos, escritos en Guayaquil hacia 1914, revelan un manifiesto apego a las serenatas palaciegas de un Méndez –vía Rubén Darío– y sobre todo al patrón de *Les Trophées* de José María Heredia, según podemos constatar en el soneto “La ninfa”:

Contemplaron los silfos su escultura

tras el sedoso vuelo del ramaje,
en la quietud solemne del paisaje
de rara, mitológica hermosura.

En su concha de plata, en la espesura,
escanció el dulce néctar del salvaje
manantial, y dormida en el bosque,
Selene la encontró radiante y pura...

A las luces miríficas del astro
un erótico ensueño parecía
en su blancura tersa de alabastro;

y ceñida la frente con los lauros
de Diana, huyó por la floresta umbría
en la grupa de helénicos centauros.

En 1918 vió la luz el único poemario de Silva, *El árbol del bien y del mal*, Opus magnum del modernismo ecuatoriano en su camino hacia la interiorización. Poco ha pervivido ya del parnasianismo o inicial en una obra regida por el simbolismo y las “estampas románticas”, las “Estancias” imitadas de aquellas *Stances* de Moréas, el poema en prosa baudelairiano y los jardines nostálgicos de Samain y Juan Ramón. Una pieza como “Interior”, que debiera abrir su frustrado libro *Trompetas de oro*, conjura la misma depuración formal y espiritual del célebre “Yo soy aquel que ayer no más decía” de Darío:

Largo tiempo elogí las bocas frescas,
Los dulces ojos, las risas paganas,
En rimas lindas y funambulescas
Con sabios ritmos y palabras vanas.
(...)
Y mi fútil canción el aire hendía
Alondra griega o Ibis del Oriente
Cual pétalo de un lirio de armonía...
Pero mi corazón estaba ausente.

Finalmente, y para terminar de trazar todo el ciclo modernista, la poesía de Silva concluye con un tono humanitario y un compromiso americanista afines al *arielismo* y

al *mundonovismo* de su tiempo. Agostado el jardín francés parnasiano y simbolista, el poeta torna a beber en los venenos de su tierra natal, según podemos leer en un texto como “A los poetas de mi tierra”, donde Silva nos deja una suerte de testamento lírico: “Heme de retorno del Archipiélago que recorrí en la trirreme del orfebre de *Los Trofeos*; de retorno de la Hélade a que guíome el marmóreo *Leconte*; del país de los arrozales y los yamenes que visité con *Théophile*, «mago perfecto de las Letras»; de la Thulé brumosa, poblada de ligeras sombras de almas, a donde fui en el yatch ligero del sibilino *Stéphane* de la *Herodiade*; del Versalles dieciochesco del galante sultanida, nuestro padre *Verlaine*...”.

4.2.7.5 Otros poetas próximos a la “Generación decapitada”: Pino de Ycaza y Falconi Villagómez

Aunque la crítica ecuatoriana no suele incluirlos en la nómina de la “Generación decapitada”, otros poetas modernistas como José Joaquín Pino de Ycaza o José Antonio Falconi Villagómez se encuentran, por lazos personales y estéticos, en franca disposición de pertenecer a la misma.

Inseparable camarada de Medardo Ángel Silva, Pino de Ycaza (1902-1959) fue igualmente poeta precoz de signo decadente y simbolista. Se dio a conocer a partir de 1919 en las revistas y periódicos de Quito con una serie de sonetos que en 1926 pretendió recopilar en un volumen, *Sándalo*, cuya edición se iría retrasando por diversos avatares económicos. El poeta falleció en 1959, siendo catedrático de literatura y el más célebre orador de su país, y no fue hasta 1984 cuando Rodolfo Pérez Pimentel, en colaboración con la hija de Pino de Ycaza, María Lola Pino de Martínez, publicó finalmente *Sándalo (1919-1932)*, seguido de *Tres romances*.

La lírica de Pino de Ycaza, paralela a la de su amigo Silva, se inscribe en el modernismo canónico de *Prosas profanas*, más allá de alguna avanzadilla propiamente vanguardista. No escasean, con todo, sonetos como “La profesora”, en los que se evoca con rotundidad parnasiana el pasado al más puro estilo de *Les Trophées*.

Por su parte, el nombre de José Antonio Falconi Villagómez (1894-1967) ha sido citado a lo largo de este trabajo en varias ocasiones, a propósito siempre de su enorme participación en la antología de *Poetas parnasianos y modernistas*. Miembro del círculo de amistades literarias de Silva y del resto de su cenáculo bohemio, Falconi Villagómez se inició en el mundo de las letras publicando poemas y artículos en las revistas quiteñas desde 1912, al tiempo que fundaba y dirigía sus propios proyectos como *Renacimiento*

(1916-1917).

Arrastrado, como sus compañeros de generación, por la corriente simbolista, introdujo, a manera de burla, el dadaísmo en Ecuador con su “Arte poético nº 2” (1921), tras lo cual se doctoró en medicina y abandonó el cultivo de las bellas letras. Sólo muy tardíamente recogió su poesía en el volumen *El surtidor armónico* (1956), obra de un simbolismo completamente desfasado.

Si por algo merece ser recordado Falconi Villagómez, ello estriba en su labor de agitador cultural, tanto en el campo de la traducción de autores europeos como en el de la crítica literaria. Respecto a sus traducciones, debemos subrayar los dos volúmenes de *El jardín de Lutecia* (1953 y 1961), en los que se dan cita todos y cada uno de los nombres del simbolismo francés, acompañados por algunos autores del *Parnasse contemporain* como Baudelaire y Heredia. Este balance no significa en absoluto que el ecuatoriano desestimara los valores de la poesía parnasiana: se trata, en puridad, de todo lo contrario, si nos atenemos a su crítica literaria centrada en este tema. Así, en el segundo volumen de *El jardín de Lutecia*, y a propósito de la reseña bio-bibliográfica que dedicase a Heredia, Falconi Villagómez rompía una lanza en favor del Parnaso cuando más *demodé* estaba entre nosotros. En este sentido, la vieja manera parnasiana suponía para el crítico una “labor que los versificadores contemporáneos, en su impotencia creadora tildan peyorativamente de artesanía y ni siquiera consideran la obra creadora, sino que llaman a los sobrevivientes del Parnaso: obreros del verso. ¡Pero qué lástima que no figure siquiera un albañil de estos en cada Antología Hispano-Americana!”.

¿Conservador? Absolutamente. En los textos preliminares de la antología *Poetas parnasianos y modernistas* nos dejaría juicios aún más radicales, y como si de un crítico de 1880 se tratase, no dudó en mezclar los méritos literarios con los éticos a propósito, por ejemplo, de Verlaine y Baudelaire, a quienes tachaba de “poetas malditos y figuras lamentables como humanos”, e incluso “repulsivos”. La gran poesía del *Parnasse contemporain*, a despecho de autores rayados en la Decadencia y de ciertos “desertores”, seguía siendo para Falconi la de Leconte de Lisle y José María de Heredia, portaestandartes de su acción más ortodoxa, marmórea, impasible: “¿Quiénes fueron los parnasianos y qué se proponían hacer? (...) Todos eran obreros que fabricaban con devoción en los metales preciosos, a la manera de esos artífices del Puente Viejo de Francia (...). No se le pida a Heredia lo que no puede dar, porque más que un hombre,

es la estatua de mármol de uno de esos conquistadores -sus antepasados- que él se complace en celebrar”.

Más papista que el Papa, todo aquello que traspasara la línea marcada por los *Poèmes antiques* y *Les Trophées* no merecía, en su opinión, el título de parnasiano.

Reflexionando sobre un poeta, ya olvidado a la altura de 1960 como Sully-Prudhomme, nos dice Falconi que en su tiempo había sido “tenido como príncipe de los parnasianos, aunque en nuestro concepto este título le corresponde a Heredia”. Su sentimentalismo era impropio de una Escuela en la cual se eternizan los más altos valores de la cultura de occidente: “Parece que estuviéramos en pleno romanticismo, traduciendo versos de Musset o Lamartine, en lugar de uno de los jerarcas del parnasianismo, esa escuela a la que se ha calificado de mármorea e impenetrable. Como si los mármoles no fueran los testigos más puros de belleza que quedan en el mundo. Nos referimos al mundo greco-romano y al del renacimiento...”. Su visión reaccionaria de la evolución del arte y de la literatura contemporánea no tiene desperdicio alguno:

[Gracias a los parnasianos] jamás llegó a tanta expresión la magia de la palabra. No comprendemos cómo existan seres que queden impasibles ante esas obras de arte. Sería como no manifestar emoción ante la Venus de Milo o frente a un cuadro de Delacroix. A menos que se prefiera una estatua de Kandinsky o un cuadro de Picasso. Cuestión de gustos...

4.2.8 Uruguay

4.2.8.1 Julio Herrera y Reissig, Pablo Minelli y el grupo de “La torre de los panoramas”

El impulso que la primera recepción del modernismo en Uruguay recibió de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* de Rodó y Pérez Petit tuvo muy pronta continuidad en varios cenáculos de jóvenes escritores montevideanos que, disipado ya todo género de dudas, abrazaron la nueva estética con puntual convicción. Alrededor de Julio Herrera y Reissig (1875-1910) se formó “La torre de los panoramas”, un conciliábulo decadente y simbolista en el que oficiaba con su particular genialidad el autor de *Los peregrinos de piedra*. Su principal órgano de divulgación fue *La revista* (1899-1900), en cuyo “Programa” -nº 1, 20 de agosto de 1899- Herrera y Reissig rinde homenaje a los poetas del romanticismo y el simbolismo francés, aunque anunciaba que

todas sus colaboraciones habían de ser inéditas y que no publicaría traducciones⁸¹⁸.

Educado en el rom anticismo, Julio Herrera y Reissig nació a la poesía con un *Canto a Lamartine* (1898), adecuado todavía al retoricismo posromántico de Núñez de Arce. No fue hasta 1900 cuando, en el contexto de *La Revista* y de la mano de otros miembros de “La torre de los panoramas” como los citados T. Vidal Belo o R. de las Carreras, descubre a los poetas franceses de la Decadencia y el simbolismo, cuyo ejemplo seguirá desde entonces en una poesía propia que no fue ni una cosa ni la otra, si no algo personalísimo y adelantado a su época. Ya los poetas de su generación lo veían como un “raro”, un poeta de una expresividad radicalmente novedosa, podríamos decir “ultramodernista”⁸¹⁹.

¿Qué puede haber de parnasiano en un poeta de esta naturaleza? Algunos críticos han querido leer la serie de sonetos “Los éxtasis de la montaña” a la luz del Parnaso, dada la nota primordialmente objetiva y la plasticidad de sus descripciones del mundo rural. Sin embargo, basta leer cualquiera de las piezas que allí se incluyen para cerciorarnos de que el arte sonetístico de *Les Trophées* ha sido ampliamente superado, y que “Los éxtasis de la montaña” apunta en mayor grado a la influencia simbolista de Samain o Verhaeren, tanto por el sorprendente desarrollo de su caudal léxico y metafórico como por sus efluvios de honda sugerencia emocional. En este sentido, merece la pena

⁸¹⁸ Cf. Bustamante Monteiro R., “*La Revista* de Julio Herrera y Reissig”, *Revista Nacional*, VIII, 92, agosto de 1945. De la caótica mezcolanza finisecular de poéticas y géneros que allí se dieron cita podemos darnos una idea un poema como “Pontifical” de Toribio Vidal Belo, publicado en el nº 3 -20 de septiembre de 1899- y dedicado al propio Herrera y Reissig. El joven autor, un tanto despistado, llama allí a Heredia “decadentista” y a Verlaine “cincelador”: “Sobre el coral y el rubí de las naves, / pintan sus símbolos los simbolistas / y el bello Heredia cincela su heráldica / decadentista. (...) Cincelador de los ídolos nuevos / el Gran Verlaine versifica su epístola...”. Recogido en *Antología de poetas modernistas menores*, pp. 4-6. Toribio Vidal Belo (1878-1923), uno de los miembros más destacados de “La torre de los panoramas”, se dio a conocer publicando poemas decadentes como “Caen las hojas” o “Noche blanca” en *La Revista*, y jugó un papel importante en la conversión al decadentismo de Herrera y Reissig. En este sentido, cabe mencionar igualmente al excéntrico Roberto de las Carreras (1875-1963), quien publicó en *La Revista* una prosa decadente, “Sueño de oriente”. A su vuelta de París en 1898, regaló varios libros de autores franceses como Samain a su entonces inseparable amigo Herrera y Reissig. Cf. Ruiz Barrionuevo, Carmen. *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, pp. 59-64.

⁸¹⁹ R. Blanco-Fombona, por ejemplo, opinaba lo siguiente: “Desconcertante poeta. Tiene el idealismo del cantor de “Ligeia” y de “Anabel Lee”; (...) tiene el amor de lo concreto, de lo vivo, del mundo tangible, como Gautier; tiene el hábito flamenco de Alberto Samain y, hacia el fin de su vida, la tiniebla de locura como Lautréamont”. *El modernismo y los poetas modernistas*, pág. 195. Para la recepción crítica de Herrera y Reissig resulta de indispensable consulta el “Dosier” incluido por Ángeles Estévez en su edición de *Poesías completas y prosas*. Todos los testimonios y juicios de sus contemporáneos recogidos allí hacen referencia, por encima de otras cualidades, a su rareza y originalidad: Francisco Villaespesa afirmaba que “ninguno ha poseído modernamente una noción más pura e integral del Arte” y señalaba “lo extraño y complejo de su técnica”; Rubén Darío habla de su “admirable y extraña personalidad”; César Miranda lo calificaba de “poeta complicado” y “lírico sibilino”. Ante la dificultad que entrañan las diferentes ediciones de la obra del poeta y sus múltiples problemas textuales, nos basamos en estas *Poesías completas y prosas* de Herrera y Reissig, Galaxia-Gutenberg, 1999.

recordar las palabras que Rufino Blanco-Fombona dedicase al soneto paisajístico de Herrera y Reissig: “Objetivo, no emplea el pronombre personal, disimula su yo, no se confunde con sus héroes, no se pinta en sus cuadros, no sube a la escena. ¿Es parnasiano? ¿Es marmóreo? ¿Es indiferente? No. Permanece el artista barroco, el hombre emotivo, hipersensible. (...) [Aunque] desaparece de la escena como los poetas parnasianos y los noveladores del realismo, se borra no para aniquilar su yo con budista abnegación en el yo universal, sino para ver correr la vida, insuflar en las cosas inertes e impersonales voluntad de potencia e interpretar como psicólogo el alma del todo”⁸²⁰. Una reflexión análoga puede aplicarse a “Las Clepsidras”, otra serie de sonetos que, por su temática exótica, se han llegado a vincular con aquellos de Lecoq de Lisle y Heredia. Sin embargo, como bien apuntalaba Max Henríquez Ureña, “la atribución es caprichosa, porque en Herrera y Reissig hay un desbordamiento de fantasía y de emoción lírica que jamás aparecen en los frescos históricos, fríos y solemnes de los dos altos poetas parnasianos”⁸²¹. Leamos esta “Misa bárbara” para hacernos una idea de la distancia que la separa de los *Poèmes barbares*:

Trofeo en el botín de los combates,
Propiciadora del Moloch asirio,
Fue tu cautiva doncellez de lirio,
Ofrenda de guerreros y magnates.

Ardía el catafalco. Ante el Eufrates,
Que ensangrentó el rubor de tus martirios,
Sonreíste, entre lámparas y cirios,
Al gemebundo réquiem de los vates.

Sobre la hoguera de los sacrificios,
Chirrió tu carne, mirra de suplicios...
Entonces los egregios Zoroastros,

En un inmenso gesto de exterminio,
Erizaron sus barbas de aluminio,
Supramundánamente, hacia los astros.

⁸²⁰ *Op. cit.*, pp. 216-217

⁸²¹ *Breve historia del modernismos*, pág. 264

No quepa duda de que Herrera y Reissig conocía la poesía parnasiana. Sin embargo, las herramientas de las que se sirve para plasmar escenas históricas y exóticas como la precedente no son las propias de la Escuela. La inteligente innovación metafórica y lingüística, puesta al servicio de una extrema sensibilidad óptica, auditiva y conceptual, remiten a una lectura atenta de Albert Samain -*Au jardin de l'Infante, Aux flancs du vase*-, de Henry de Régnier -*Le Bosquet de Psyché, Jeux rustiques et divins*- o de Émile Verhaeren -*Les Campagnes hallucinées, Les Villages illusoires*-.

Escasas son las referencias al *Parnasse contemporain* en la obra completa del uruguayo. Cuando se dio a traducir a autores extranjeros, no vertió al español más que once poemas de *Aux flancs du vase* de Albert Samain, “Le Bonheur” y “Une Charogne” de Baudelaire, y “Nina” de Zola. Sin excesivo entusiasmo, alguna alusión aislada a Banville, a Mendès o a Silvestre salpica cierto pasaje. En el texto “Conceptos de crítica” incluye, entre los grandes genios que han traído aires nuevos a la poesía occidental, a Leconte de Lisle y a Sully-Prudhomme. En un poema dedicado “A Guido y Spano” homenajea a Heredia y “al gran Leconte”, mientras que en “Wagnerianas” hace lo propio con Leconte de Lisle –“...y tus senos son dos versos cincelados por Leconte”- y con Sully-Prudhomme –“...como estrofas de Prudhomme lloran las ondas, cíngaras del río”-.

Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia y Sully-Prudhomme parecen, pues, sus favoritos entre los parnasianos. No deja de resultar curioso que fuese el Premio Nobel de Literatura de 1901 uno de los autores con mayor presencia entre los versos de formación de Herrera y Reissig. Transcurridos apenas un par meses tras la muerte de su homólogo francés -6 de septiembre de 1907-, el uruguayo le dedicaba “Recepción”, una alucinada oda de tintes helénicos donde celebraba la entrada del parnasiano en el Olimpo de la lírica:

Sonó su antifona el Pindo:
 “¡Gloria plena tibi domine!”;
 Fulgaron zodiacales
 Signos: A Sully-Prudhomme!
 Y Homero y Hugo y Verlaine
 Sublimizaron tu nombre.

¿Puede hablarse, sin embargo, de alguna huecilla concreta de Sully-Prudhomme en la poesía de Herrera y Reissig, más allá de aquellas características intrínsecas al

parnasianismo y, por extensión, a todo el modernismo, tales la búsqueda de perfección formal, la decoración mitológica o la preocupación por la ciencia y la metafísica? Es probable que en la lectura del francés hubiese asomilado Herrera y Reissig cierta inclinación al empleo de un lenguaje propiamente científico, aunque luego su reflejo en la expresividad poética se aleja a años luz del modelo. Ese deseo de infiltrar en su lírica algunos elementos de la ciencia más moderna poco tiene que ver con el discurso divulgativo de Sully-Prudhomme: más bien condicionan la creación de imágenes llamativas y ultramodernas, prefigurando lo que más tarde habrá de ser uno de los rasgos particulares de la poesía vanguardista. Recordemos, al hilo de lo apuntado, el primer cuarteto de “La última carta”, unos versos que no recuerdan absolutamente en nada a Sully-Prudhomme ni a parnasiano ninguno: “Con la quietud de un síncope furtivo, / desangróse la tarde en la vertiente, / cual si la hiriera repentinamente / un aneurisma determinativo...”.

Entre los acólitos que en “La torre de los panoramas” rodeaban al poeta de “Los éxtasis de la montaña”, cabe subrayar el nombre de Pablo Minelli de González, “Paul Minely” (1883-1970). Su primer libro, *Mujeres flacas* (1904), dedicado al “maestro y amigo” Herrera y Reissig, provocó un gran escándalo en Montevideo. Minelli, que había pasado en París los dos años anteriores, celebra en esta obra un Barrio Latino libresco por el que deambulan los más afamados decadentes y parnasianos, siempre del brazo de toda ralea de bohemios y mujeres libertinas –prostitutas, morfinómanas, etc. -. Así nos lo anticipa en su prólogo: “mi libro viene de París (...) de ese viejo seductor París de los exotismos y los refinamientos, de los espasmos y los rugidos de fiebre”.

Obvia decir que se trata de un poemario regido por las pautas de la Decadencia. El propio Minelli despeja cualquier duda al apuntar en el texto introductorio cuáles han sido sus modelos literarios y vitales: “Para parecerme a Verlaine ha bebido ajeno. Para parecerme a Charles Cros me he pintado la cara de negro. Para parecerme a Corbière he tratado de ponerme tísico”. A pesar de su admiración por la obra de los parnasianos, no tardará en reconocer que su literatura es ya otra: “Los parnasianos impecables, los helenistas rígidos, marmóreos, me arrojarían a puntapiés del Templo. Leconte, Alfredo de Vigny, Sully-Prudhomme, Heredia, son demasiado grandes para mi espíritu morbosos. Al padre Hugo no lo penetro. Gautier (sic) y de Banville me enamoran. De Musset es mi pasión. He absorbido todo el *poisson* de la literatura francesa. Cástulo Mendés (sic) con sus monstruosas parisinas andróginas y corrompidas. Hüysmans (sic)

con sus señores escépticos. Mauricio Barrés y su pose elegante. Jean Richepin y sus *roñosos*... Willy y sus insexuadas. Juan Lorrain y su caballero de *Phocas*, el más peligroso de los “decadentes”. He absorbido todo el veneno de la literatura francesa. Soy un intoxicado”.

Las cuatro partes en que se estructura *Mujeres flacas* -“Irónico”, “Galante”, “Amor macábrico” y “Sylvia. Poema moderno” retratan la misma pose ingenua, estridente y disparatada que en un lector actual a más risa que agravio mueve. Leamos los dos cuartetos que abren el libro: “Yo soy un flaco que la anemia agobia / y a quien la vida fatalmente pesa; / me faltan la salud, la fortaleza, / y a mi pesar reviento de hidrofobia. / Necesité apretarme las clavijas / porque empiezo a sentirme loco y raro; / me asusto de mi sombra, me disparo, / y he llegado a tener ideas fijas”⁸²².

Una vez superada la resaca de ajeno, sangre y fluidos vaginales, la poesía de Minelli se adentra en los caminos trascendentales del simbolismo racional en obras como *El alma del Rapsoda* (1905), *Canto otoñal* (1909) o *Las puertas* (1917), escritos siempre bajo la absoluta influencia de Herrera y Reissig y de los grandes maestros del modernismo en su etapa de madurez.

4.2.8.2 Horacio Quiroga y “El Consistorio del gay saber”

Frente a “La torre de los panoramas”, el otro gran cenáculo modernista de Montevideo fue “El Consistorio del gay saber”, liderado por Horacio Quiroga (1878-1937) y enfrentado, por una serie rencillada de personales, al de Herrera y Reissig. Quiroga, junto a Federico Ferrando o Julio J. Jauretche, tuvo en su *Revista del salto* (1899-1900) un altavoz con el que pregonar sus valores estéticos, fundados en el magisterio de autores como Leopoldo Lugones, Darío y los decadentes y simbolistas franceses.

El cuentista más importante de todo el modernismo hispánico se inició en el mundo de las letras con un poemario desigual y adolescente, *Los arrecifes de coral* (1901). Sin embargo, por más que su título pudiese hacer referencia al célebre soneto de Heredia “Le Récif de corail”, debemos descartar cualquier atisbo de parnasianismo herediano en una obra que, siguiendo el modelo del *Azul*... de Darío, alterna prosa y verso. De entre

⁸²² El propio Herrera y Reissig dedicó a *Mujeres flacas* una extensa reseña, sin duda condescendiente y protectora, donde rememoraba cómo conoció al alumno, sus lecturas conjuntas a la luz del decadentismo y, en fin, las bondades de un libro, *Mujeres flacas*, propio de un “sensitivo de generoso”. Cf. “Lírica invernal. *Mujeres flacas*, obra pensada en francés y escrita en americano”. Publicada originalmente en *La Razón* de Montevideo, año XXVI, n° 7611, 30 de junio de 1904. Recogida por Ángeles Estévez en “Crítica, ensayos y prólogos”, *Poesía completa y prosas* de Julio Herrera y Reissig, ed. cit., pp. 570-585.

estas primicias en prosa de Horacio Quiroga, merecen espiarse algunas miniaturas como “Al autor de *La Dame seule*”, dedicada a Catulle Mendès y escrita siguiendo el ejemplo de los *Monstres parisiens* del parnasiano francés⁸²³.

En cuanto a los versos, su órbita gira toda ella en torno a la influencia de Leopoldo Lugones, a quien va dirigido el poemario en su conjunto. El carácter de muchos versículos, que recuerdan a los de “Histeria” o “El himno de las torres” - *Las montañas de oro*-, la temática centrada en los paraísos artificiales o en un erotismo de raigambre decadente y simbolista, y en fin, la premeditada audacia de su expresividad y sus imágenes, todo en *Los arrecifes de coral* denota dicha servidumbre⁸²⁴.

4.2.8.3 Emilio Oribe, punto y final del modernismo uruguayo

Vida Moderna (1900-1903 y 1910-1911), *La Revista Nueva* (1902-1903) o *Bohemia* (1908-1910) fueron las grandes revistas durante la época central del modernismo en Uruguay. Esta última, en concreto, dio cabida a los poetas americanos y españoles de mayor renombre, desde Darío y Rueda hasta Herrera y Reissig y Santos Chocano, al tiempo que concedió gran importancia a la traducción de autores extranjeros, decadentes como el italiano D’Annunzio o parnasianos como Coppée, y Mendès. Éstos desaparecerían ya de títulos como *Pegaso* (1918-1924), *La Cruz del Sur* (1924-1931) o *La Pluma* (1927-1931), cuando el Parnaso había caído en un absoluto desprestigio en favor del simbolismo y de las primeras vanguardias.

En este último contexto debe interpretarse la obra del poeta, ensayista y filósofo Emilio Oribe (1893-1975), una de las grandes figuras de la intelectualidad uruguaya del siglo XX. Su poesía parte de los postulados del modernismo para derivar luego en una línea más clásica, no exenta de incursiones en la lírica depurada de Juan Ramón Jiménez, a quien Oribe admiraba, o incluso en el ultraísmo.

Alucinaciones de belleza (1912), primer libro de versos de Oribe, conjuga la huella del

⁸²³ *La Dame seule* fue uno de los tres relatos que Catulle Mendès incluyó en aquellos *Monstres parisiens* (1883), además de *La Penitente* y *La Sœur aînée*.

⁸²⁴ El lugonismo de *Los arrecifes de coral* fue condenado duramente por Julio Herrera y Reissig en una serie de cartas dirigidas a Edmundo Montagne de 1901; un hecho que derivaría en un enfrentamiento nunca resuelto entre los dos grandes modernistas que no se legó el Uruguay: “Si no imitase tanto a Lugones, su pariente y maestro —y a sus abuelos literarios Régnier, Samain, Mendès, Silvestre, Montesquieu, Dubus y D’Annunzio, valdría seguramente mucho más. (...) [Quiroga] es un íntimo, subalterno, para quien Lugones es hasta bonito. ¡Qué infelicidad, gran Dios! ¡Cuando yo digo que esta América no da sino imbéciles no me equívoco! ¡Y también plagiadores!”. Recogido por Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforge en su “Nota preliminar” a *Los Arrecifes de coral*, edición crítica de *Todos los cuentos*, “Colección Archivos”, ALLCA XX, Madrid, 1996, pp. 811-812.

simbolismo francés y español con el más ortodoxo parnasianismo. La primera sección, “El poema del árbol”, se compone en su práctica totalidad de sonetos exóticos como “Vegetación de la India”, una pieza que no desentonaría al inicio de los *Poèmes antiques*. Tampoco “La visión de los centauros”, de la segunda sección del libro, disuena si se lee paralelamente a “Fuite de centaures” de *Les Trophées*. Por su parte, “El desfile de las divinidades” consta de un conjunto de medallones dedicados a varios pontífices de la literatura moderna: Verlaine, Alfred de Musset, Lord Byron y Salvador Rueda. Pese a no rendir homenaje alguno a Heredia ni a Leconte de Lisle, entre medallón y medallón Oribe intercala algunos sonetos puramente parnasianos, dedicados a la diosa Afrodita o a la filósofa de Alejandría Hypatia, en un tríptico que viene a parafrasear los *Poèmes antiques* “Hypatie” e “Hypatie et Cyrille”.

Las otras dos secciones de *Alucinaciones de belleza*, “Las confidencias de la tarde” y “Las Harmonías del Sentimiento”, apuntan al simbolismo subjetivo, hondo y melancólico de Samain, Francis Jammes o Juan Ramón Jiménez, si bien en aquellos sonetos de tema amoroso y erótico, Oribe transita por las arriesgadas sendas expresivas del Lugones de *Los Crepúsculos del jardín* y del Herrera y Reissig de “Los éxtasis de la montaña”. Esta última receta resulta la predominante en el segundo poemario de Oribe, *El nardo del ánfora* (1915), si bien podemos leer allí secciones como “La leyenda del Amazonas. Episodio de la conquista”, todavía escrita en la estela de *Les Trophées* de Heredia.

Finalmente, *El castillo interior* (1917) inaugura una veta en la trayectoria lírica de Oribe teñida de misticismo y filosofía teresiana, por más que perviva alguna sección tal “Los vasos del milagro”, con puesta de sonetos simbolistas y parnasianos como esta profesión de fe digna de un Heredia o un Gautier:

Haz que vibre en el cofre diamantino
tu cincel, con suavísima prestancia.
Perpetúa en metálica sustancia
La eterna forma de un perfil latino.

Persevera en la obra, con divino
Gesto, y cuando te agobie la constancia,
Lleva tu mano al corazón y escancia
En cincelada copa, rojo vino.

Libre del vasto vulgo que te ignora,
Maneja tu cincel hora tras hora.
Hasta ilustrar la lírica presea

Con heráldicas sílabas de oro,
Que anuncien en el ámbito sonoro
La aparición y el triunfo de la idea.

4.2.9 Paraguay

4.2.9.1 Particularidades del modernismo en Paraguay

Raúl Amaral, en su antología *El modernismo poético en el Paraguay (1901-1916)*, explica cómo una serie de factores históricos -guerras civiles, revoluciones, amenaza de una intervención extranjera...- había retrasado la incorporación de Paraguay a la literatura moderna hasta 1901, coincidiendo con la llegada al país guaraní del poeta argentino Goycochea Menéndez y con los primeros ensayos de autores como Manuel Gondra y López Decoud.

Con anterioridad, durante los últimos años del siglo XIX, pueden consultarse algunos datos relacionados con la recepción del Parnaso en Paraguay, aunque limitados a figuras aisladas como la de Diógenes Decoud, traductor de Gautier y residente en Argentina⁸²⁵. Por su parte, la *Revista del Instituto Paraguayo* (1896-1909), dirigida por el doctor Eusebio Ayala, presentó un ensayo de gran relevancia para la recepción de Darío en Paraguay, “En torno a Rubén Darío. Carta abierta” –nº 17, junio de 1899-. El conjunto de los poetas que allí se mencionaban permanecían anclados en la estética posromántica: Ignacio Alberto Pane, Juan Emiliano O’Leary o Alejandro Guanes, quien sin embargo tradujo para la revista un poema de Catulle Mendès, “Lo que desean las lágrimas”

⁸²⁵ Diógenes Decoud (1857-1920) fue historiador, ensayista, traductor y uno de los primeros intelectuales paraguayos en época tan oscura para el país como el siglo XIX. Debemos a Teresa Méndez Faith una de las escasas notas que le hacen referencia: “Aunque médico de profesión y radicado en Buenos Aires desde muy joven, nunca se desentendió del Paraguay. Integrante de una reconocida «dinastía intelectual» (...) Diógenes Decoud debe ser filiado, en el orden literario, en la corriente posromántica. Fue autor de la versión española de “El espíritu” de Théophile Gautier, que Sarmiento consideraba casi imposible de traducir”. *Breve diccionario de la literatura paraguaya*, El Lector, Asunción, 1998. Disponible en internet en: www.portalguarani.com. La única referencia a la traducción de “El espíritu” la hemos hallado en la revista *Caras y caretas* de Buenos Aires –Año II, nº 20, 18 de febrero de 1899-, a propósito de un drama basado también en *Espirita* de Gautier: “El drama de Cosme Mariño, *Lo ideal en lo real*, ha llegado a nuestra mesa de lectura. Es inspirado en el poema «Espirita» de Théophile Gautier, que años atrás tradujo el doctor Diógenes Decoud con general aplauso”. Cosme Mariño (1847-1927), fundador del diario *La Prensa*, fue autor, aparte del drama mencionado, de unas *Memorias De Un Hombre Mediocre* y de varios ensayos vinculados con las Sociedades Espiritistas de Buenos Aires.

(1897).

Pese a tales antecedentes, no puede hablarse, ni mucho menos, de un modernismo paraguayo hasta bien entrado el siglo XX. Se trata, tan sólo, de conatos inconexos que no prendieron chispa alguna en el sistema literario de la nación, cuya pronta extinción nos la aclara de nuevo Raúl Amaral de manera impecable: “en el Paraguay se conocían (...) las características del modernismo como movimiento renovador, pero (...) no seducían algunas de sus demandas (...) dado que ellas tenían uos tentaban un sentido decorativo contrario o contrapuesto al estado ambiental de la posguerra, desde 1870 en adelante, no tanto porque ese sentido fuera “rechazable”, sino, simplemente, porque no era aún “asimilable”.⁸²⁶

4.2.9.2 El papel de l argentino Martín Goycochea Menéndez en el nacimiento del modernismo paraguayo

Digno de figurar entre *Los Raros* de Rubén Darío, Martín Goycochea Menéndez (1877-¿1906?⁸²⁷) se dio a conocer en Córdoba, su ciudad natal, con *Los primeros* (1897), una serie de medallones en prosa dedicados a figuras relevantes de la política y la literatura –Martí, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Darío, Santos Chocano...-. Al año siguiente lo tenemos en Buenos Aires, colaborando con *El Mercurio de América* de Eugenio Díaz Romero, en cuyas páginas apareció su drama *A través de la vida* (1898). De nuevo en Córdoba, publicó una serie *Poemas helénicos* en 1899, conjunto de diálogos en prosa entre un protagonista –Orfeo, Safo, Fídias, Apolodoro, Narciso, Venus...- y un deuteragonista –un fauno, una doncella, Endimión...-, escritos bajo la influencia de los grandes prosistas finiseculares como Pierre Louys, D’Annunzio o Eugenio de Castro.

Y por fin, en 1901, Goycochea se instala en Paraguay, convirtiéndose desde entonces en una pieza clave para el surgimiento del modernismo en dicho contexto. Entre aquel año y 1906, cuando, supuestamente, partió hacia París, su nombre fue apareciendo en los principales diarios y revistas de Asunción al pie de ensayos de política y crítica literaria, versos y sobre todo cuentos, recopilados luego en *Guaraníes: cuentos de los héroes y de las selvas* (1905). El conjunto de su breve obra poética, publicada en la

⁸²⁶ *El modernismo poético en el Paraguay (1901-1916)*, pág. 32.

⁸²⁷ Según Carlos Alberto Loprete, Goycochea “llevó una existencia bohemia, hasta que un día –era el año de 1903- no se supo nada más de él. Ciertas conjeturas presumiblemente verosímiles, lo daban por fallecido en Yucatán (México), en 1906”. *La literatura modernista en la Argentina*, pág. 76.

prensa periódica de principios de siglo, se sitúa en la orilla parnasiana del modernismo, según se desprende de la lectura del soneto octosilábico “El poeta Li-Tai-Pé”, *chinoiserie* de raigambre gautieriana, o de los múltiples lienzos coloristas como “La montonera”, “Ñandutíes” o “Cortesana”, quizás la primera muestra de parnasianismo escrito en la literatura paraguaya:

Boucher fuera diciendo: Sobre el florido velo
del abanico luzca la pompa de un jardín;
y más arriba un breve y opalescente cielo
en donde vague el sueño de un noble mandarín.

De una pastora el traje. La flor del asfodelo
abriéndose en las alas de un rojo serafín,
y entre fastuosos pliegues de blanco terciopelo
una duquesa alzando su cuello en el confín.

Junto a las castas rosas, albor de margaritas;
junto al granito verde, fulgor de malaquitas
que luzcan su tersura en vago tornasol,

y sobre el blanco fauno que agota sus redomas,
un vuelo matutino de gráciles palomas
alzándose en oriente donde revienta el sol⁸²⁸.

4.2.9.3 Efemérides, revistas y cenáculos. La poesía de Eloy Fariña y Pablo Ynsfrán

Debido a lo tardío de su aparición, cuando las novedades decadentes y simbolistas se habían enseñoreado ya del conjunto de la poesía hispánica, el modernismo paraguayo apenas recoge el eco del parnasianismo, más allá de los primeros ensayos de Goycochea Menéndez.

Una fecha importante para el desarrollo de la nueva estética en Paraguay fue la de 1906, año en que los dos intelectuales mejor informados del país, Manuel Gondra y López Decoud, conocen a Rubén Darío en la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro. Por aquellos mismos días, vieron la luz los primeros poemas de Toranzos Bardel y Roberto A. Velázquez, considerados unánimemente por la crítica como las más tempranas muestras de la influencia de Darío en la lírica paraguaya. Sólo un año después se

⁸²⁸ Toda la poesía de Goycochea Menéndez que hemos logrado leer ha sido recogida por Raúl Amaral en sus antologías *La noche antes. Antología paraguaya (1901-1905)* y *El modernismo poético en el Paraguay (1901-1916)*.

fundaba en Asunción el cenáculo “La Colmena”, fusión de poetas posrománticos y modernistas que habrían de promover la visita en 1910 de Valle-Inclán al país, aclamado a su llegada por los estudiantes y recibido como un profeta por López Decoud.

Fundada por algunos de los antiguos miembros de “La Colmena” como Leopoldo Centurión y Pablo Max Ynsfrán, la primera revista modernista del Paraguay fue *Crónica* (1913-1915), cuya labor reanudaría *Letras* (1915-1916). Ambas contaron con ilustres colaboraciones de Darío y Valle-Inclán y traducciones de E. A. Poe y O. Wilde. Con todo, el desarrollo del modernismo paraguayo, lento y muy limitado, apenas nos dejaría un par de poetas dignos de reseñar: el citado Pablo Max Ynsfrán y Eloy Fariña Núñez.

Humanista, polígrafo, traductor de los clásicos grecolatinos, Eloy Fariña Núñez (1885-1929) había pasado su juventud en Buenos Aires, ciudad en la que asimiló las enseñanzas modernistas en la mano de Leopoldo Lugones. En 1907, de vuelta en Paraguay, se lanzó al ruedo de las letras respondiendo a la “Enquête” sobre el modernismo que Enrique Gómez Carrillo lanzara desde *El nuevo mercurio*. Su visión al respecto identificaba la poesía moderna con los rasgos del simbolismo: “vamos hacia una literatura honda, sutil y sugestiva...”⁸²⁹. Sin embargo, su primera composición poética, *Canto secular* (1911) no traspasaba los cánones del romanticismo humanitario. Tras esta primera tentativa, Fariña va publicando sus versos y prosas en revistas y periódicos de Asunción, y en 1914 da a la imprenta su primer libro, una colección de cuentos modernistas titulada *Las vértebras del pan*. Con mayor retardo se decidiría a recopilar sus poemas en *Cármenes* (1922). Formado por una serie de “Cantos Dóricos” de inspiración clasicista y académica y otra serie de “Melo-peas Jónicas” plenamente modernistas, se trata de un poemario de tono variado y desigual cuyos mayores logros asoman en sus lienzos parnasianos de brillante plasticidad como “Vuelo de flamencos”. Por su parte, Pablo Maximiliano Ynsfrán (1894-1972), ensayista de gran calidad e incansable diplomático, comenzó publicando *trofeos* como “La pirámide” en la revista *Crónica*, primer órgano del modernismo paraguayo que él mismo había fundado. Pronto, sin embargo, abandonó los caminos de la lírica, dejando tan sólo una serie de composiciones sueltas cuyo lirismo refrenado, expresividad elegante y temática exótica lo sitúan entre los escasos cultivadores del parnasianismo en Paraguay.

⁸²⁹ Recogido por Raúl Amaral en *El modernismo poético en el Paraguay (1901-1916)*, pág. 61.

4.3 España

4.3.1 Parnasianismo, simbolismo y modernismo español

Tradicionalmente la crítica ha distinguido el carácter fundamentalmente parnasiano del modernismo hispanoamericano frente a un modernismo español identificado plenamente con el simbolismo; el nexo de unión entre ambas posturas participa, en todo caso, de un manifiesto o velado menosprecio de lo parnasiano. Germán Gullón diferenciaba así “un modernismo pasado por el parnasianismo francés (que se manifestará sobre todo en los poetas hispanoamericanos, atraídos por París en el momento en el que buscan constituir su personalidad nacional) caracterizado por la sonoridad, el léxico brillante, el exotismo y el decorativismo, frente a un modernismo interiorizado (gracias a la labor de la Institución Libre de Enseñanza y de Unamuno), de lenguaje acendrado en lo popular y apegado al sentir y expresar cotidianos (...) para el que la revolución becqueriana fuera fundamental. (...) Si tuviéramos que referir toda la poesía española del momento a un modelo francés, y relacionado ya el modernismo más musical y exterior con el Parnaso, habría que enlazar el segundo modo con la poética simbolista”⁸³⁰.

Para Carlos Bousoño, la influencia del modernismo hispanoamericano —el Darío parnasiano— en el primer modernismo español retardó en gran medida la incorporación de la poesía peninsular a la modernidad poética: “en España el modernismo, más próximo a la poesía del Parnaso que a la poesía de los simbolistas, raras veces supo tener temblor de ala”, es decir, “sugerencia”, calidad y cualidad congénita a la modernidad desconocida en nuestro país hasta Antonio Machado, el primer simbolista y el primer *moderno*⁸³¹. Por su parte, Jorge Urrutia publicó una obra de título concluyente, *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*, donde se mostraba tajante respecto a la naturaleza *premoderna* del parnasianismo: “Será, sin embargo, en el período inmediatamente siguiente a (...) la liquidación de la faceta parnasiana del Modernismo, cuando la entrada de la literatura española en la modernidad sea evidente...”⁸³². En este sentido agregaba Pedro Provencio que “gran

⁸³⁰ *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, pág. 170.

⁸³¹ Cf. *Teoría de la expresión poética*, pág. 300 y ss.

⁸³² *Op. cit.*, pág. 13.

parte de la obra de los poetas modernistas tiene hoy un interés meramente histórico: sus pastiches parnasianos, sus juegos de ritmos preciosistas o su exotismo decadente se han quedado anclados en su época. Sin embargo, en sus momentos críticos encontramos poemas que con el tiempo han ganado en hondura y atractivo. Son esas como posiciones las que señala Ricardo Gullón cuando afirma que *la mejor poesía del modernismo hispánico es de tendencia simbolista*⁸³³.

Entre quienes coinciden en identificar modernismo español y simbolismo podemos comenzar alineando a José-Carlos Mainer, que refiriéndose a *Soledades* de Antonio Machado, *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez y *La paz del sendero* de Ramón Pérez de Ayala concedía que aquellos tres poemarios de 1903 “nos permiten afirmar la existencia y calidad de un *modernismo* –mejor aún, de un *simbolismo*- español”⁸³⁴. Richard Cardwell, por su parte, llamó al modernismo “simbolismo-decadencia, versión española del fenómeno europeo con todos sus rasgos similares y sus diferencias”⁸³⁵. Más rotundo ha sido Luis Antonio de Villena, para quien “el *Fin de Siglo*, o mejor el *Simbolismo* o el *Modernismo* (considero sinónimas todas las denominaciones de un mismo fenómeno) fue un caudal y poderosa corriente...”⁸³⁶.

Resulta evidente, según venimos observado a lo largo y ancho de este trabajo, que la primera recepción del *Parnasse* en la España del realismo y el premmodernismo, cifrada en una aceptación cuasi total de sus postulados y acompañada de un absoluto rechazo a las “literaturas malsanas”, decadentes y simbolistas, contrasta con el lugar que habrán de ocupar dichas corrientes en la génesis y desarrollo de nuestro modernismo. A

⁸³³ *Poemas esenciales del Simbolismo*, pág. 64.

⁸³⁴ *La edad de plata (1902-1939)*, pág. 47.

⁸³⁵ “Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España”, *Marges* (Perpignan), nº 13, especial “El cisne y la paloma”, 1995. pág. 45.

⁸³⁶ “Los troncos de la total rebeldía (Sobre esteticismo y decadentismo)”, *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, pág. 13. En su *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, Villena llegaba a acuñar el término de “Edad Simbolista” para referirse al modernismo: “Modernismo es el término con el que, más comúnmente, en España e Hispanoamérica, se ha designado la literatura y el arte de lo que hoy llamamos (con mayor amplitud y complejidad) Edad Simbolista”. Una Edad Simbolista donde se integrarían el Parnasianismo y el Premmodernismo, pues a ambos conceptos de diccionarios entradas en su diccionario. Aquí reside, a nuestro juicio, uno de los puntos más disputables en la concepción finisecular de Luis Antonio de Villena, pues el crítico agrupa bajo una global Edad Simbolista poéticas anteriores e incluso opuestas al simbolismo como el parnasianismo. Una de las principales causas, a nuestro parecer, de esta antinomia estriba en su visión del modernismo como fusión absoluta, indivisible, de Parnaso y simbolismo: “en nuestro Modernismo, la influencia de esas corrientes llegó ya unida (...). El Modernismo hispánico es nuestra personalización, nuestro uso, de esas dos vertientes –Parnasianismo, Simbolismo estricto- juntas”. Pero a lo largo de este trabajo estamos pudiendo comprobar cómo, ni mucho menos, se confundieron y confundieron parnasianismo y simbolismo nunca. Así, un libro como *Azul...*, que según confesaba el propio Darío nada recogía del simbolismo, ¿quedaría entonces desprendido por ello del modernismo?

diferencia del “continuismo” hispanoamericano, cuyo modernismo mantuvo una mayor fidelidad para con los modelos parnasianos, la implantación en las letras peninsulares del “Canon simbolista” vino acompañada, cosa rara en América, de cierto desdén, cuando no de una oposición absoluta a lo que representaba la Escuela de Leconte de Lisle. Ello pudo deberse, en primer lugar, a cierta identificación del parnasianismo no con los precursores del modernismo, como sucedía en Hispanoamérica, si no con la vieja retórica realista de la escuela de Núñez de Arce, cuyos miembros, a su vez, se declaraban tenazmente anti-modernistas. Y en segundo lugar, lo rezagado del modernismo provocó que la juventud poética española asimilara simultáneamente lo que la hispanoamericana diacrónicamente, una serie de factores y condicionantes estéticos cuya radical actualidad contrastaba con lo *demodé* del parnasianismo.

Basta leer las quinientas páginas del excelente libro de Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, para cerciorarnos de la menguada relevancia que el parnasianismo tenía ya entre la juventud poética de principios de siglo, una juventud ilustrada en simbolismos, impresionismos, prerrafaelismos, misticismos, decadentismos, wagnerismos, etc. Ante el aluvión de novísimas propuestas, el parnasianismo hubo de compartir en el canon del modernismo su vigencia con otras muchas direcciones. Para más inri, aquellos poetas que plasmaron una fracción de su obra según la manera parnasiana, y salvo honrosas excepciones como las de Manuel Machado o Antonio de Zayas, fueron en su mayoría poetas menores, muchos de ellos de sesgo conservador.

Rubén Darío, y con él todo el modernismo hispanoamericano, había recorrido paso a paso el camino que iba desde el parnasianismo al decadentismo y al simbolismo. El Darío que llegaba a España en 1898, tras su paso por París y Buenos Aires, no era ya el parnasiano de 1892, como la juventud literaria tampoco era la misma de entonces. Si Salvador Rueda se había codeado seis años atrás con un herediano, los Machado, Villaespesa y Juan Ramón Jiménez veneraban ahora al modernista total en cuya obra poética y crítica se dieron cita progresivamente todos los ecos de la nueva estética.

Como a continuación veremos, el propio Darío, figura capital en el alumbramiento del modernismo español, se alentó a sí mismo y alentó a los jóvenes poetas que le seguían a desechar, en la medida de lo posible, lo más ornamental de su obra anterior en pos del subjetivismo, la interiorización simbolista e incluso el compromiso ético y estético con el mundo hispánico. Aunque no quiso era, no supiera y no pudiera romper definitivamente con los viejos modelos parnasianos que venían acompañándole desde

su juventud y que habían contribuido a hacer de él el poeta que fue. Puede decirse, en este sentido, que los maestros superaron al alumno, pues no hallaremos en la obra de Darío simbolismo más cabal que el que podemos leer en los Machado o Juan Ramón Jiménez⁸³⁷.

Todo ello no significa, empero, que a esta orilla del Atlántico el modernismo fue únicamente de signo simbolista ni que pueda identificarse en puridad con el simbolismo, como en seguida tendremos ocasión de argumentar.

4.3.2 El Rubén Darío europeo (1898-1916)

En diciembre de 1898 Rubén Darío desembarcaba por segunda vez en España procedente de la Cosmópolis bonaerense, y en un principio el panorama literario que aquí halló no pudo resultarle más desalentador. Así lo daba a entender en sus lúcidas crónicas enviadas puntualmente a *La Nación* entre diciembre de 1898 y abril de 1900, luego recogidas en el volumen *España contemporánea* (1901).

Darío, pese a evocar en ciertas ocasiones el exotismo colorista del Gautier de *Voyage en Espagne*, contempla con ojos sinceros la realidad nacional, especialmente la literaria, cercada de tradicionalismo, anquilosada, amurallada ante las novedades extranjeras: “todo lo que no sea en metros usuales, silva, seguidilla, romance, sería mal visto, y renovadores de métrica como Banville, Eugenio de Castro o D’Annunzio, correrían la suerte del buen Salvador Rueda”, nos comunica en la crónica “Cyrano en casa de Lope” del 2 de febrero de 1899⁸³⁸. Desde su punto de vista, algo fatalista y extremado, en

⁸³⁷ En tal encrucijada, Carlos Bousoño concibe el parnasianismo crónico de Rubén Darío como un “error” que, si había servido para encauzar el rumbo de la poesía hispánica hacia la modernidad, había dejado al propio Darío, como a un Moisés sobre el monte Nebo, a las puertas de la tierra prometida: “[Darío] se inspira, como es natural, en los poetas franceses, aunque, de hecho, se “equivoca” de dechado, y en lugar de apoyarse en los simbolistas, que se presentaban mejor que los parnasianos el espíritu de la época, Rubén Darío toma impulso en estos últimos o en el Verlaine de lo más superficial de *Fêtes Galantes*. (...) Pero el “error” era explicable, fatal y hasta necesario, precisamente porque España, que había tenido un posromanticismo divergente del que acabó triunfando en el mundo occidental, no podía dar el “salto” que hubiese significado la incorporación repentina y sin preparativos del simbolismo, cuyo individualismo e irracionalismo eran mucho más agudos que los implícitos en la escuela parnasiana. Fue así como Rubén Darío encarnó a nuestros poetas hispánicos por las rutas de un “modernismo” exterior (...) El modernismo de esta clase sirvió como de rápido “entrenamiento” para pasar a la etapa segunda, que Antonio Machado inaugura. Él fue el encargado, en efecto, de poner a la poesía hispánica “en el buen camino”, enlazado, muy originalmente, por el simbolismo francés”. *Teoría de la expresión poética* pp. 388-389.

⁸³⁸ A propósito de aquella España romántica y pintoresca de Gautier, Darío se quejaría en *Tierras solares* (1904) de su desaparición: “El progreso es el enemigo de lo pintoresco, y su ni velación no va dejando carácter local ni originalidad en ninguna parte. Hay andaluces de la hora presente que protestan contra la Andalucía de figuras de pandereta y caja-de-pasas, que tanto ha dado que escribir, cantar y pintar, la Andalucía byroniana, de Gautier, la de D’Amicis; protestan porque quieren otra Andalucía semejante a los

Madrid, y en comparación con Buenos Aires, resultaba tarea imposible encontrar un libro extranjero: “Las librerías de Madrid son de una indigencia tal, sobre todo en lo referente al movimiento extranjero, que a este respecto Fe, que es el principal, o Murillo, o cualquier otro, están bajo el más modesto de nuestros libreros. (...) París está a un paso y me ha sucedido leer en *La Nación* el juicio de un libro francés antes de que ese libro hubiese llegado a Madrid. El que no encarga sus libros a Francia, Inglaterra, etc., no puede estar al tanto de la vida mental europea” (“Libreros y editores”, 14 de julio de 1899).

Una de las crónicas de mayor relevancia en este sentido, “El modernismo”, del 28 de noviembre de 1899, enjuicia la penosa situación de la nueva estética en España y las posibles causas de ello. Para Darío, y en este punto hemos de concederle nuestro asentimiento, en España se atacaba continuamente al modernismo sin que éste asomara por ninguna parte: “Puede verse constantemente en la prensa de Madrid que se alude al modernismo, que se habla de decadentes, de estetas, de prerrafaelistas con s, y todo. Es cosa que me ha llamado la atención no encontrar desde luego el menor motivo para invectivas o elogios, o alusiones que a tales asuntos se refieran”⁸³⁹. El “formalismo tradicional”, “la concepción de una moral y una estética especiales” y, sobre todo, el “españolismo” impedían cualquier atisbo de renovación, eso sin olvidar la pésima calidad y poca profesionalidad de nuestra crítica literaria. A todo ello debe sumarse “la poca difusión de los idiomas extranjeros, la ninguna atención que por lo general dedica la prensa a las manifestaciones de vida mental de otras naciones, como no sean aquellas que atañen al gran público; y después de todo, el imperio de la pereza y de la burla”.

Frente a Hispanoamérica, “no hay aquí, pues, tal modernismo” en España, en Madrid, y

Dorados comerciales en que piensa mi amigo Maeztu. ¡Ah! desgraciadamente ya no encontramos la poética Andalucía sino muy venida a menos o muy ida a más. (...) Gautier y D'Amicis llegaron a estas tierras en tiempos mejores...”.

⁸³⁹ Desde una tribuna diametralmente opuesta a la de Darío, una opinión muy semejante a la suya sostuvo sin embargo “Ángel Guerra” –pseudónimo de José Betancort Cabrera (1874-1950)-, quien recelaba del conocimiento que en nuestras letras se tuviera del modernismo y de los poetas franceses: “Por acá, acerca del modernismo pocas noticias tenemos. (...) ¡Es tan huraña a las m odas la envejecida alma castellana! Banville apenas lo conocemos, y acaso si decimos, copiándolo, que encerró toda su doctrina estética en la sobada frase de que *la rime est l'unique harmonie des vers et elle est tout le vers*. Mas de ahí no pasamos. Comprenderlo a través de su obra; sentir, con su espíritu, todo el encanto de su arte, exquisito, extraño, en que las palabras no son vagos sonidos, sino que hasta tienen color, olor, gesto, casi alma, como los seres vivientes, es cosa que ni siquiera intentamos. (...) Baudelaire, Verlaine, Rimbaud... cre o que los conocemos de nombre. (...) No se les lee, y, si acaso esto sucede, no se ahonda hasta la entraña, no se busca el espíritu, y nos quedamos enredando entre las letras impresas, riendo extravagancias de forma, burlando el retorcimiento culterano de las frases que no se entienden”. “Zig-zag”, *Madrid cómico*, 22 de marzo de 1902.

las causas son de diversa índole: “En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un intenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia”.

Muchas cosas, por lo tanto, parecen no haber cambiado desde su primera estancia en España, allá por 1892. Otras sí, entre ellas, fundamentalmente, el propio Rubén Darío. Ya no estamos ante el joven que celebraba la gracia española con los versos puramente parnasianos de aquella “Canción de España”: “Existe en el salón de porcelana / del Palacio Real una Diana / labrada en alabastro. Es blanca y bella. / La divina doncella / decora el borde fino de una mesa...”. Los trágicos sucesos del 98 han revitalizado en él una conciencia panhispánica que no habrá de abandonarle ya hasta el fin de sus días. Ahora canta su llegada a nuestro país con un soneto como “España”, en el que se evidencia el rumbo que va tomando la lírica del nicaragüense y que desembocará en los magistrales *Cantos de vida y esperanza*: “Dejad que siga y bogue la galera / bajo la tempestad, sobre las olas: / ¡va con rumbo a una Atlántida española, / en donde el porvenir calla y espera...”.

Durante su segunda etapa en España, Darío se reencontró con lo más selecto de las letras patrias, aquellos autores que ya trataría en el 92 y que vivían sus últimos días de decadencia vital y literaria: Camoamor, Castelar, Valera, Núñez de Arce. Pero si por entonces sólo estuvo Salvador Rueda para comprenderle, con el paso de los meses Darío va encontrando ahora, en el Madrid de principios de siglo, una legión de escritores de talante radicalmente innovador que comienzan a destacarse del marasmo general: son los Benavente, Unamuno, Baroja, Maeztu, los Machado, Villaespesa o J. R. Jiménez quienes habrán de acogerle, cada cual según su talante, como al profeta que de allende los mares viene a traer la buena nueva del modernismo. Darío, sin recelo alguno y dejándose llevar por el entusiasmo hacia las novedades del que siempre hizo gala, les augura un porvenir dorado. Para un jovencísimo Juan Ramón Jiménez escribe, ya desde París, el célebre “Atrio” que abrirá sus *Ninfeas* y en el que le impele a luchar por el arte nuevo -“¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza / para empezar, valiente, la divina pelea?...”, un arte nuevo naturalizado en un simbolismo trascendental: “¿Tu corazón las

voces ocultas interpreta?”.

Darío arriba por segunda vez a París en abril de 1900, enviado por *La Nación* para cubrir la información sobre la Exposición Universal. Allí se relaciona de nuevo con Enrique Gómez Carrillo y con otros modernistas hispanoamericanos como el mexicano Amado Nervo, además de dar a la estampa la segunda edición de sus *Prosas profanas* (1901). A grandes rasgos, las nuevas *Prosas profanas* mantienen la estructura de la edición princeps, salvo por algunas adiciones finales que en cierta medida rompen la unidad del libro original. Son poemas que de notan la madurez alcanzada por Darío en su búsqueda de una poesía humanitaria e hispánica, menos adepta a parnasianismos y artificiosos decadentismos y cuyo tono resuena más cercano a los inminentes *Cantos de vida y esperanza* que a las propias *Prosas profanas* de 1896.

Estas nuevas adiciones comienzan en “Cosas del Cid”, recreación de una composición de Barbey d'Aurevilly, a la que sigue la sección “Dezires, Layes y Canciones”, cuyo primitivismo, que imita la lírica medieval de Johan de Duenyas o Johan de Torres, participa de la moda impuesta por decadentes y prerrafaelitas⁸⁴⁰. El libro concluye con una última sección de fisonomía variada, “Las ánforas de Epicuro”. Exceptuando una “Marina” de construcción libre, en la que Darío no dejaba de recordar a sus maestros predilectos —“Mi barca era la misma que condujo a Gautier / y que Verlaine un día para Chipre fletó”—; pese a dos sonetos de factura parnasiana como “A Maestre Gonzalo de Berceo” y “La gitanilla”; y más allá de la alusión a “Banville, insigne orfeo de la sacra Harmonía” en la pieza “A los poetas risueños”, “Las ánforas de Epicuro” presenta una serie de sonetos de inspiración filosófica, algunos tan sustanciales como “Am a tu ritmo...” o “Yo persigo una forma...”, que ejemplifican el trascendentalismo simbolista del Darío que se avecinaba. Según el propio poeta expresase en *Historia de mis libros*, los sonetos de “Las ánforas de Epicuro” participan de una “exposición de ideas filosóficas” tales “la concentración de un ideal religioso a través de la Naturaleza”, “la exaltación de la personalidad”, “la conjunción de las exaltaciones pánica y apolínea”, “la exposición de la potencia íntima e individual”, “el arcano de tristezas autumnales”, “la concreción espiritual de la metamorfosis” y otras alegorías de raigambre pitagórica y esotérica que tendían un puente espiritual entre el modernismo, el simbolismo y el

⁸⁴⁰ No debe olvidarse por ello que una de las mayores preocupaciones de un parnasiano como Banville fue la de resucitar antiguas formas poéticas medievales de estructura fija como el triolet, la balada, el rondel o el “dizain”, y que en su *Petit traité de poésie française* dedicó un buen número de páginas a analizarlas y a proponer su imitación.

romanticismo⁸⁴¹.

En septiem bre de 1901 Darío viaja por Italia , y tras pasar el invierno en París, lo tendremos en la primavera y el verano de 1902 visitando Londres, Bruselas, Brujas y Dunkerque. Ese año se publicaron sus *Peregrinaciones*, donde recogía sus crónicas sobre la Exposición Universal, los apuntes de su viaje a Italia y varios ensayos literarios y artísticos dedicados a figuras como Oscar Wilde o Rodin. En el texto dedicado a éste último, el poeta confesaba abiertamente cuáles eran las directrices que por entonces regían su concepción poética, tan diferentes ya de aquellas que perfilara en las notas a la segunda edición de *Azul...*: “Quería oír la voz misteriosa de la plasmada materia, el canto de la línea, la revelación del oculto sentido de las formas. Me atrevo a decir –no sin cierto temor–, que comprendo a Mallarmé; (...) he leído a René Ghil, sacando algún provecho, cosa que parece bastante difícil...”. Sus patrones, como podemos observar, responden por entero al simbolismo, de ahí que los versos que citase a lo largo del libro a guisa de arquetipos fuesen todos de Mallarmé, de Samain, de Moréas...

En otoño de 1902 se trasladó a Barcelona, y durante el invierno recorrió Andalucía y Tánger para, tras una estancia breve en Madrid, regresar a París en marzo de 1903 con el nombramiento de cónsul de Nicaragua bajo el brazo. En mayo haría de nuevo las maletas para viajar sucesivamente por Alemania, Austria, Hungría e Italia, en un incesable deambular que habrá de recoger en las crónicas y artículos de *La caravana pasa* (1903) y de *Tierras solares* (1904). En unas páginas dedicadas en la primera obra al auge de los *cancionistas* parisinos, Darío lamentaba el estado de la actual poesía francesa y cómo los maestros simbolistas iban cayendo en el olvido: “Las rimas en Francia están de baja. A pesar de ser Hugo divinizado, los libros de versos no tienen salida en las librerías, ni los poetas nuevos logran romper el hielo general. (...) Los poetas oficiales son como M. Rostand o como M. Sully Prudhomme... Ni unos ni otros llenan el vacío ideal. Los otros se van cada cual por su camino, mientras las sombras de Verlaine y Mallarmé desaparecen entre los cipreses oscuros de una hermosa leyenda...”.

Ni tan siquiera uno de los viejos ídolos parnasianos como José María de Heredia se libraría ya de algún que otro ataque del neófito simbolista. Así, en otra crónica de *La*

⁸⁴¹ El pitagorismo romántico propio de los *Vers dorés* de Gérard de Nerval, sumado a las “Correspondencias” y a la analogía universal de Baudelaire le sugieren a Tomás Segovia las fuentes del pitagorismo rubendariano en “Las ánforas de Epicuro”, expresado fundamentalmente en “Palabras de la sátira” y “Ama tu ritmo...”. Cf. *Poesía y prosa literaria* de Gérard de Nerval, pág. 1089.

caravana pasa criticaba con dureza un poema que el autor de *Les Trophées* dedicase a la emperatriz de Rusia: “No era un soneto. Eran versos serios, académicos y mediocres, como si hubiesen sido de encargo. Versos a la emperatriz a la cual trataba de *vous...* *Car le poète seul peut tutoyer les rois.* (...) Ante los malos versos aristocráticos, prefiramos los buenos versos anarquistas. En la presente ocasión, las musas de la Cúpula no han ayudado al ilustre autor de los *Trofeos...*”⁸⁴².

Desde junio de 1904 hasta febrero de 1905 Rubén permanece en París, para establecerse entre febrero y julio de 1905 de nuevo en Madrid, donde organiza con Juan Ramón Jiménez la publicación definitiva de sus *Cantos de vida y esperanza*, una obra que supuso la consagración definitiva del Rubén Darío poeta, la cima de su lírica y a la vez el último de sus grandes poemarios.

Los flamantes *Cantos de vida y esperanza* vienen marcados profundamente por el subjetivismo, la reflexión ontológica y una nueva manera de concebir la estética finisecular sin la extrema ascendencia parnasiana y decadente de épocas anteriores. Oigamos al autor en *Historia de mis libros*: “Ya han ungido mi espíritu los grandes humanos, y así exteriorizo en versos transparentes, sencillos y musicales, de música interior, los secretos de mi combatida existencia, los golpes de la fatalidad, las inevitables disposiciones del destino. (...) Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que *el busto sobrevive a la ciudad*, no es menos cierto que lo infinito del tiempo y del espacio, el busto, como la ciudad, y, ¡ay! ¡el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada de la única Eternidad!”.

Más allá del pesimismo posromántico, más allá del vitalismo pagano, polos anímicos entre los que oscilaba la poética parnasiana, Darío encarna en su crisis personal la crisis espiritual del Fin de Siglo en toda su extensión. Y para superarla, vemos al poeta recurriendo finalmente a Dios, a la “única Eternidad” que habrá de sobrevivir a todo, perdida ya la fe en aquella pureza eternal de la Belleza que Gautier preconizara en “L’Art”: “Tout passe. — L’art robuste / Seul a l’éternité. / Le buste / Survit à la cité”.

⁸⁴² Si Darío censuraba de esta guisa aquellos versos de Heredia fue únicamente por el respeto que aún le inspiraba el admirado maestro, pues unas páginas más adelante, a propósito de la entrada en la Academia francesa del marqués de Vogüé, no dejaba de rendirse a la prosa del parnasiano: “El severo y magnífico D. José María ha demostrado una ocasión más que el *deus* no abandona a los favorecidos de las Gracias en ninguna ocasión, así sea en la ardua de contestar el discurso académico de un Vogüé. Galeras conquistadoras, choques de armas, vuelos de gerifaltes, todos los trofeos aparecen en el animado fondo de esa prosa elegante y soberbia. (...) La prosa de M. de Heredia tiene mucho de parcialidad; cosa no extraña en el traductor de Bernal Díaz, y compulsador de tanta crónica y página de viejos soldados escritores. El épico penacho de crin aparece de cuando en cuando. Y la gallardía, la su perbia lírica, no abandonará en todo el tiempo al adorador de Musagetes...”.

España y el hispanismo o, el panlatinismo o cultural, el antiimperialismo, una honda perspectiva noética enfocada en los temas universales de la religión, el misterio, la vida y la muerte, la tensión dialógica entre *Eros* y *Thánatos*, ¿qué espacio podía quedar para el parnasianismo en un poemario de esta naturaleza? Los cuatro o cinco poemas parnasianos que hallamos en *Cantos de vida y esperanza* rompen manifiestamente la unidad tonal del libro y, además, todos fueron escritos durante una etapa bastante anterior a la segunda estancia en España del poeta. Así, uno de los más célebres del libro y de toda la obra del nicaragüense, la excelsa “Marcha triunfal”, había visto ya la luz en *La Nación* el 25 de mayo de 1895. De época anterior son igualmente “Ofrenda” y “A Goya”: el primero, con el título de “Bouquet”, estaba fechado en “Panamá, mayo de 1893”, y el propio poeta, en *Historia de mis libros*, lo había definido como una “ligera y rítmica galantería banvillesca”, en tanto que el segundo, de inspiración gauteriana, había sido publicado ya en el diario mexicano *El Mundo* el 23 de mayo de 1897⁸⁴³. Finalmente, la pieza parnasiana más ortodoxa de todas, “Leda”, fue presentada en *Guatemala ilustrada* quince años antes, en septiembre de 1892:

El cisne en la sombra parece de nieve;
su pico es de ámbar, del alba al trasluz;
el suave crepúsculo que pasa tan breve
las cándidas alas sonrosa de luz.

Y luego en las ondas del lago azulado,
después que la aurora perdió su arrebol,
las alas tendidas y el cuello enarcado,
el cisne es de plata bañado de sol.

Tal es, cuando esponja las plumas de seda,
olímpico pájaro herido de amor,
y viola en las linfas sonoras a Leda,
buscando su pico los labios en flor.

Suspira la bella desnuda y vencida,

⁸⁴³ Fue Arturo Marasso el primero en señalar la fuente de los tercetos monorrimos de “A Goya” en el *Viaje por España* de Gautier: si el parnasiano llama a Goya en aquel libro “étrange peintre, singulier génie” o “excentrique”, Darío no duda en tacharlo de “Poderoso visionario, / raro ingenio temerario...”. También señala Marasso muchas similitudes entre el vocabulario artístico que Gautier emplea allí y el de Darío. Cf. *Rubén Darío y su creación poética*, pp. 269-270.

y en tanto que al aire sus quejas se van,
del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Pan.

Pasajes aislados hay también en *Cantos de vida y esperanza* que remiten al Parnaso, pese a su integración en composiciones regidas por otros impulsos e intenciones comunicativas. Valga como ejemplo el primer verso de “Canto de esperanza”, “Un gran vuelo de cuervos manchas el azul celeste”, que sin duda trae a la memoria otro verso de “Le m assacre de Mona” de Leconte de Lisle - *Poèmes barbares* -: “Un long vol de corbeaux tourbillonnait dans l’air”.

La recepción en España de *Cantos de vida y esperanza* fue, como se sabe, gloriosa, toda vez que el modernismo había conquistado por fin las letras de nuestro país. Baste recordar la reseña “Poetas americanos. Rubén Darío” que el 26 de junio de 1905 le dedicara en *El heraldo de Madrid* Manuel Bueno. Siguiendo a pies juntillas las teorías de Mallarmé y del manifiesto simbolista, Bueno oponía allí una lírica de la vaguedad y la sugerencia, moderna en puridad, a otra vieja, tallada “con escueto relieve”, propia del Parnaso. La dimensión que cobra este texto radica en una doble condición paradigmática: por una parte, expresa la apreciación general que de la poesía moderna se tenía en la España de 1905; por otra, revela cuán poca distancia podía haber entre un modernista y un Manuel Bueno, autor al que se ha incluido tradicionalmente en la nómina de la denominada “Generación del 98”:

Algunos poetas de alta y singular personalidad se han propuesto renovar la riqueza lírica del verso transformando y ampliando las formas métricas actuales. Pero como esa innovación, puramente externa, hubiera sido pueril a no ir acompañada de un nuevo ideal estético, aquellos artistas han alterado el espíritu y la letra, la substancia y el molde de la poesía. En vez de describir, ¿por qué no sugerir? En vez de ir directamente a la realidad normal, ¿por qué no extraer de ella lo escondido, lo raro, lo que no se revela ni se descubre a las almas adocenadas, sino a los seres escogidos? (...) Los simbolistas —y yo tengo a Rubén Darío, a lo menos en ciertos momentos, por un Mallarmé castellano—, los simbolistas aman la alegoría y la leyenda tanto como desdeñan la realidad directa, el natural palpable, con sus anecdóticas minucias y sus normales episodios. [Darío] es un gran prestigio de las letras castellanas y un artista que puede codearse familiarmente con Verhaeren (sic),

D'Annunzio (sic), Laforgue, Rodembach (sic), Alberto Samain (sic) y otros grandes galvanizadores de la sentimentalidad humana...⁸⁴⁴

Todavía en 1905 habría de aparecer en las librerías la segunda edición de *Los Raros*, en cuyo prólogo, y he aquí un detalle muy notable, el propio Darío identificaba ya “modernismo” con “simbolismo”, atribuyéndose de paso su implantación en nuestras letras. Quizás Darío no fuese cabalmente simbolista, pero listo sí, y mucho, de ahí que, arrogándose la paternidad del simbolismo hispánico, anduviera previendo por dónde habrían de discurrir los caminos a la modernidad –y a su posteridad–: “Todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento y por ello y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra *decadente*...”.

Un año más tarde, en su artículo “Nuevos poetas de España” - *Opiniones* (1906)- se ratificaría en este juicio, armonizando claramente modernismo y simbolismo: “En mi *España contemporánea* he hablado del movimiento mental que por la influencia del simbolismo francés transformó las letras hispanoamericanas. Ese movimiento, aunque tardío, llegó a España, y dio nueva vida a las letras españolas”. A continuación, Darío iría citando a quienes consideraba los poetas españoles más renovadores, y es indudable que sus mayores aplausos los dirigió a aquellos de mayor parentesco con el simbolismo: el primero, Antonio Machado, “quizá el más intenso de todos”, al que seguían su hermano Manuel, un “verleniano de la más legítima procedencia”, y Ramón Pérez de Ayala, una suerte de Francis Jammes castellano. Por su parte, a Juan Ramón Jiménez ya lo había alabado profusamente en *Tierras solares*, y ahora se limitó sencillamente a recoger algunos de los juicios que allí emitiera del poeta “más sutil y sentimental” de todos. En cuanto a los que inclinaban su obra del lado parnasiano como Antonio de Zayas, Darío se limitó a encomiar su “vocabulario, su elegancia decorativa, los saltos libres de su Pegaso”, para concluir que sus “*Sonetos* se resienten de heredianos

⁸⁴⁴ No sería ésta la única ocasión en que el “noventayochista” Manuel Bueno nos dejara un juicio positivo de la lírica modernista. El 14 de Mayo de 1904 se estrenaba en el Teatro Español de Madrid una adaptación, en prosa y verso, del drama de Banville *Gringoire -El juglar*, en versión de Camilo Bargiela y Ramón de Godoy-. Bueno escribió para *El Heraldo de Madrid* - 15 de mayo de 1904- la crónica del estreno, y allí aplaudía la factura de la obra y el buen hacer de un Banville dramaturgo que “sueña, sufre, y se queja. Sueña con las quimeras de siempre, con lo que no es y debiera ser, sufre al contacto de las rudezas de la vida, porque el hambre y la miseria no reparan en castigar y humillar al talento, y se queja de que los poderosos no fijen su piedad en las angustias del pobre...”.

algunos”. Y en último lugar dedicaba un breve párrafo a Villaespesa, del que el almeriense no salía muy bien parado: “Enamorado de todas las formas, seguidor de todas las maneras, hasta que se encontró él mismo, si es que se ha encontrado”.

Desde 1898, los caminos de Darío y el Parnaso se habían ido separando. Sus últimos libros de versos, *El canto errante* (1907), *Poema del otoño y otros poemas* (1910) y *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914) poco aportan ya a la vertiente parnasiana de su obra poética. Ello no significa, empero, que Darío renegará absolutamente de los maestros del Parnaso ni de su poesía escrita bajo el influjo de la Escuela, pues todavía en aquellos libros finales incluirá poemas parnasianos escritos tanto en su etapa centroamericana como en los últimos años de su vida, así como algunos guiños y homenajes explícitos a quienes seguía considerando entre sus referentes⁸⁴⁵.

Lo mismo cabría decirse de su prosa crítica. En *Opiniones* (1906), y frente a los varios ensayos sobre Moréas, Rollinat o Rémy de Gourmont, no se olvidaría Darío de recordar tras su muerte a uno de los grandes maestros del Parnaso en “Lo que queda de Heredia”. El texto no es otra cosa que un alegato en defensa de la Escuela parnasiana y, por supuesto, de una fracción de su propia poesía: “Hay la idea común de que los parnasianos fueron simplemente artesanos del verso, fabricantes de piezas de orfebrería. «Nosotros, que cincelamos los versos como copas», decía uno de los más grandes entre ellos. El verbo humano y el ritmo divino tienen tal virtud, que no le es posible al artífice más impasible labrar una copa que no esté siempre llena de algo. La copa vacía es imposible. Siempre habrá en el vino de poesía diluido un sentimiento, un pensamiento. (...) No hay uno solo de los «impasibles» que no tenga en su estrofa, en la apariencia, fría, un estremecimiento emocional, pues emoción hay hasta en las más profundas especulaciones mentales. (...) Se ignorará en lo porvenir a Heredia si se borra por

⁸⁴⁵ Si en la célebre “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” de *El canto errante* (1907) evocaba, con socarronería, el prosaísmo de Coppée, que nunca fue de su gusto —“A veces me dirijo al mercado, que está / en la Plaza Mayor. (¿Qué Coppée, no es verdad?) / Me rozo con un núcleo cesposo de muchedumbre / que viene por la carne, la fruta y la legumbre”-, en *Poema del otoño y otros poemas* (1910), aparte de incluir como cierre del libro un poema banvillesc, fechado en 1891, “El clavicordio de la abuela”, presentaba igualmente un explícito homenaje a Leconte de Lisle y a su poema “Midi” en “Mediodía”: “Midi, roi des étes, como cantaba el criollo / Francés...”. Y todavía en el último de sus poemarios, *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914) hubo de acordarse de Banville en un “Pequeño poema de carnaval” que, si bien llevaba la fecha de 1912, estaba escrito según la manera funambulesca propia de veinte años antes: “Y ahora, cuando empache / La fiesta, y el apache / Su mensaje despache / A la Alegría vil, / Dará púrpura a Momo / En un divino asomo / Escapada de un tomo / La sombra de Banville...”. Por otra parte, en uno de sus cuentos tardíos, “Luz de luna” (1914), Darío reelaboraría sendas composiciones de Banville y de Verlaine. Cf. Sellés, C. L. *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*, pp. 150-152.

completo la historia de la poesía francesa en el siglo XIX”⁸⁴⁶.

Agridulces serán los recuerdos que con el paso del tiempo le inspirará otro de los grandes ídolos literarios de su juventud, Catulle Mendès. Como motivo de su muerte, el 8 de febrero de 1909, el poeta nicaragüense le dedicaría un extenso y sentido obituario donde lo defendía de los ataques de un sector de la crítica al par que lo recordaba como a una de sus primeras referencias literarias: “Cuando comencé a dar mis ansias artísticas, hace ya cerca de veinticinco años, los nuevos rumbos que habían de traerme en América y en España tantos amigos y enemigos –todo buena cosecha-, uno de mis maestros, uno de mis guías espirituales, después del gran Hugo –el pobre Verlaine vino después- fue el poeta que de modo tan horrible ha muerto, tras vivir tan hermosamente: Catulle Mendès. Su influencia principal fue en la prosa de algunos cuentos de *Azul...*; y en otros muchos artículos no coleccionados y que aparecieron en diarios y revistas de Centro América y de Chile, puede notarse la tendencia a la manera mendesiana, del Mendès cuentista de cuentos encantadores e innumerables, galante, finamente libertino, preciosamente erótico”⁸⁴⁷.

De diferente signo, sin embargo, sería la última alusión a Catulle Mendès en la obra de Darío, ubicable en un párrafo de su *Autobiografía* (1913) en el que el poeta recuerda sus primeros tiempos en el París de comienzos del siglo XX de la mano de Gómez Carrillo: “Nunca quise, a pesar de las insinuaciones de Carrillo, relacionarme con los famosos literatos y poetas parisienses. De vista conocí a muchos (...). Al *Napolitain* iba

⁸⁴⁶ Aún en la prosa “Jardines de Francia” de *Parisiana* (1908) recordaría una última vez, con emoción lírica, a su divino José María de Heredia, “que desaparece dejando tras sí un rastro luminoso, como esos meteoros que pasan en el firmamento...”.

⁸⁴⁷ “Catulle Mendès” apareció originalmente en la revista venezolana *El Cojo Ilustrado*, el 15 de junio de 1909, y fue recogido más tarde en *Letras* (1911). En ese mismo volumen de *Letras* intercaló Darío una reseña, “En el país de Bohemia”, sobre el drama que Catulle Mendès dedicara a la figura de *Glatigny*. Darío evoca allí al más bohemio de los parnasianos en lo que viene a significar uno de los escasos textos hispánicos que se ocupan del olvidado poeta: “Glatigny, príncipe y fauno de un cuento improbable, es un personaje de ayer no más, de carne y hueso; (...) Hugó latra, discípulo de Banville, compañero de Baudelaire, de Mendès, de los jóvenes poetas que hoy peinan canas o duermen en la tumba, Glatigny vivió en un tiempo de entusiasmo que hoy nos parece tan lejano, y exprimí el jugo de sus *Viñas locas* y lanzó, lleno de un fuego apolíneo, sus *Flechas de oro*. No pensó nunca en el mañana. Le persiguió naturalmente la miseria; le abrumó la vida de café; le engañaron los colegas, las mujeres, el éxito, las máscaras: la Gloria, ella no, no le olvidó”. Se trató ésta de la segunda vez que Rubén Darío mentase a Glatigny: recordemos la pasajera mención al autor de *Les Flèches d’or* en su artículo sobre Lugones “Un poeta socialista” -*El Tiempo*, 18 de mayo de 1896-. En cuanto al drama de Mendès, Darío no escatimaba elogios para con el viejo y proteico maestro: “Mendès ha hecho todo lo que ha querido, con su talento tan fuerte, tan bello y tan flexible. Ha hecho cosas como Hugo, como Leconte de Lisle, como Banville, como Baudelaire, como Verlaine, como los parnasianos, como los simbolistas, como los decadentes. Y además, como Mendès. Tiene una obra enorme y varia, y un espíritu siempre fresco y vivaz. Es, indudablemente, un gran virtuoso; pero es también, indudablemente, un grande y magnífico poeta...”.

casi todos los días un grupo de nombres en vedette, entre ellos Catulle Mendès y su mujer (...). Catulle Mendès no era ya el hermoso poeta de cabellos dorados, que antaño llamara tanto la atención por sus gallardías y encantos físicos, sino un viejo barrigón, cabeza de nazareno fatigado, todavía con fuertes pretensiones a las conquistas femeninas, las cuales, en efecto, lograba en el mundo de las máscaras, pues era crítico teatral y personaje dominante entre las gentes de tablas y bambalinas”. ¿A qué se debía este resquemor contra el personaje Mendès y su trato social? En el precitado obituario, Darío había afirmado, un tanto misterioso, que “yo no le traté personalmente, y vale más”. Quizás tuviera, realmente, un encuentro con Mendès del que no guardase grata memoria...

El final de Darío es de sobras conocido: los viajes, la enfermedad, la terrible agonía y la muerte en su Nicaragua natal el 6 de febrero de 1916, dejando para la posteridad un ínclito legado literario que todavía hoy merece la consideración de la crítica y los lectores. Un legado que supo ser, a su debido tiempo y libro y poema, romántico, parnasiano, decadente, simbolista y, en fin, modernista mayor. Así lo recuerdan los innumerables manuales, artículos, ensayos y libros monográficos que su obra ha inspirado y seguirá inspirando en el seno de la historiografía literaria de la Hispanidad. Quedémonos con un poeta que supo evolucionar y revolucionar la poesía española, orientadas sus velas a los vientos de la modernidad, ora a los cierzos y las trombas románticas, ora a los ábregos y alisios parnasianos o por último al místico simbolista, siempre rumbo al porvenir. Quedémonos con un Darío más proteico que sincrético, más ecléctico que heterogéneo, pero siempre único. Quedémonos, en fin, con las brillantes palabras que le dedicara su compatriota y amigo Santiago Argüello:

Tras el Rubén romántico, el Rubén parnasiano. Tras de Musset y Hugo, Catulle Mendès y de Lisle. La evolución del alma poética de Rubén Darío va ondulando a la par con la francesa evolución. Y a la par también se van abriendo las pestañas de nuestro continente al sentimiento lírico de su liberación. (...) Aires de otra parte. Y en vez de aquellos nombres del terruño, Leconte de Lisle, Armand Silvestre, Catulle Mendès, Leon Dierx... ¡Ya hay algo más, amigos, que los castaños del solar! (...) Darío fue romántico con los románticos; parnasiano con los parnasianos; decadente y simbolista con los simbolistas y decadentes; francés con los franceses, español con los españoles; y renacentista y pagano y oriental y... ¡todo!”⁸⁴⁸.

⁸⁴⁸ *Modernismo y modernistas*, tomo II, pág. 37 y ss.

4.3.3 Modernistas españoles en la encrucijada de la nueva expresión poética

Uno de los primeros síntomas de renovación modernista en la literatura española finisecular se manifestó en un estudio de estética, *Alma contemporánea* (1899), firmado por un joven y desconocido José María Llanas Aguilaniedo (1875-1921). Escrito según los métodos y el enfoque clínico de los que Max Nordau se valiese en *Degeneración*, pero desde una mentalidad opuesta, Aguilaniedo llegó a una serie de conclusiones sobre el arte y la literatura moderna cuya profundidad y lucidez, desconocida hasta entonces en la crítica española que se había ocupado de la nueva estética, fue aplaudida por autores de la talla de Clarín, Felipe Trigo, Gómez Carrillo o Rubén Darío⁸⁴⁹.

A los conceptos de decadencia y degeneración de Nordau y su seguidor en España Pompeyo Gener, Aguilaniedo opuso una regeneración en la visión del arte nuevo basada en el *emotivismo*: “una estética que se justifica por el estado cerebral del hombre superior que cede el primer puesto a la emoción”. Y a la intransigencia de los Nordau y Gener, Aguilaniedo propuso una crítica literaria respetuosa y conciliadora con las tendencias estéticas del Fin de siglo. Su postura respecto al modernismo español se cifra en un sano deseo de advenimiento, pues para el joven crítico aragonés “las letras no han entrado todavía en nuestro país dentro del período modernista (...). Triste es consignarlo, pero es cierto”, y no duda en apuntalar la necesidad de una renovación en nuestra lengua y nuestra literatura por el camino de la asimilación de las corrientes extranjeras. ¿Y cuáles eran, para Aguilaniedo, aquellas vanguardias? Básicamente el arte wagneriano y el simbolismo francés de Mallarmé, Verlaine o Verhaeren. Así, el primer tratado de estética modernista escrito en España no decía una sola palabra del Parnaso, lo cual habla por sí solo de la relevancia de la Escuela respecto a la conformación de un nuevo arte literario en nuestro país.

Uno de los portaestandartes de aquella asunción de las estéticas foráneas llegaba por entonces a España directamente de París, el bohemio por antonomasia, el sevillano Alejandro Sawa (1862-1909). Según nos relata Manuel Machado, “allá por los años de 1897 y 98 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que la que nos aportaban personalmente algunos ingenios que habían viajado. Alejandro Sawa, el bohemio incorregible, muerto hace poco, volvió por entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por la primera

⁸⁴⁹ Sobre la recepción del tratado de Aguilaniedo, C f. “Introducción” de Justo B. Salanova a su edición de *Alma contemporánea*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. LXXVIII-XCIV.

vez en Madrid versos de Verlaine”⁸⁵⁰.

Sawa, que se había iniciado como novelista del naturalismo durante sus primeros años en Madrid -*La mujer de todo el mundo* (1885), *Crimen legal* (1886), *Declaración de un vencido* (1887), *Criadero de curas* (1888)...-, viajó a París hacia 1889 o 1890, y allí se codeó con la crema de la intelectualidad, trabando algunos lazos de amistad con autores como Daudet, Catulle Mendès, a quien apodaba “el divino”⁸⁵¹, Jean Moréas o su idolatrado Verlaine. En una entrevista con Rafael Cansinos Assens, el bohemio sevillano se lo confesaba a su paisano de esta guisa: “Mire usted, joven... Yo he sido grande..., he conocido la gloria..., he recibido en mi frente el beso consagrador del gran Hugo, he bebido el ajeno con el pobre *Lelian* (...), he sido contertulio de la Closerie des Lilas y de la Rotonde, he tratado de igual a Catulle Mendès, a Théophile Gautier, al imponente Leconte de Lisle, a parnasianos, simbolistas y decadentes...”⁸⁵².

En efecto, en la capital francesa vivió sus mejores años, trabajando como traductor de los Goncourt para la casa Garnier, y allí fue conocido y adorado por toda la juventud hispánica de la primera bohemia modernista, entre ellos Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo. El propio Darío, en su prólogo a *Iluminaciones en la sombra*, la gran obra póstuma del sevillano, describe aquella época con un aire nostálgico: “Recién llegado a París por la primera vez, conocí a Sawa. Ya él tenía a todo París metido en el cerebro y en la sangre. Aún había bohemia a la antigua. Era el tiempo del simbolismo activo. Verlaine, claudicante, imperaba”.

Sawa regresó a Madrid en 1896, entregándose al periodismo y propagando, de café en café, la buena nueva decadente y simbolista. En este sentido, su importancia para la recepción del Parnaso en Madrid carece de relevancia en comparación con el papel que jugó como agitador y vocero de lo que habría de llegar después. Mitómano como todo buen modernista, sus autores predilectos fueron los románticos como Hugo o Musset y los simbolistas, sobre todo Baudelaire –a quien veía como tal– y Verlaine, y fue dejando, en diversas publicaciones periódicas de los primeros años del siglo XX, artículos y ensayos que contribuyeron a implantar en España el “Canon simbolista” y decadente.

La figura de Baudelaire, “triple Dios de belleza, de juventud y de gracia”, fue la que

⁸⁵⁰ “Los poetas de hoy” (1911), incluido en *La guerra literaria* (1913).

⁸⁵¹ Cf. *Iluminaciones en la sombra*, Josef K., editor, Madrid, 2004, pág. 10. Unas páginas más adelante es a Théophile Gautier a quien concede Sawa el apelativo de “el divino”.

⁸⁵² Cf. Cansinos Assens, Rafael, *La novela de un literato*, vol. 1, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pág. 83.

ocupó mayor número de páginas en su crítica literaria. Cabe destacarse, a este respecto, su crónica sobre la inauguración de una estatua del poeta en París - *El Herald de Madrid*, 24 de septiembre de 1901-, otra “Crónica literaria” dedicada a las figuras de Poe y Baudelaire en *El cojo ilustrado* -15 de octubre de 1903-; la prosa autobiográfica “Dietario de un alma”, en la que tradujo el poema del *Spleen de Paris* “Embriagaos” - *Helios*, nº 10, enero de 1904-, o el ensayo “Dos recuerdos del rayo y de la gloria”, homenaje a Poe y a Baudelaire, “dos poetas nacidos con signos de maldición” - *El Imparcial*, 10 de febrero de 1908-.

Junto a Baudelaire ocupaba un lugar destacado en su Olimpo Catulle Mendès, de quien tradujo la reseña que el parnasiano dedicara a *Terres lointaines* de Gómez Carrillo - *El Nuevo Mercurio*, nº 7, julio de 1907-, y al que dedicó su ensayo “Los muertos vuelven” - *El Imparcial*, 7 de agosto de 1907-, en respuesta a los ataques que Mendès había proferido contra Musset en dicho diario -2 de julio de 1907-: “Catulle Mendès es uno de los muy contados escritores de la hora de ahora que me hacen perseverar en el amor de las Letras. Las lecturas de las obras me son como festivales. Busco su firma en todos los periódicos, y como en una tienda de campaña en mitad en mitad del desierto a la hora plúmbea del medio día, sesteo en ella evocando mágicos espejismos. Yo he tenido la suerte de conocer en París a ese mágico prodigioso. Yo sabía de él que era de la misma filiación que Apolo, pero después supe también que era un hombre bueno. Pues bien, ese hombre bueno se ha tornado malo al hablar de Musset en uno de los últimos números de *El Imparcial*...”.

De nuevo en *Iluminaciones en la sombra* volvería a ocuparse del poeta parnasiano, esta vez en un tono puro y definitivamente apologético. Sawa, que se considera allí “creyente en Mendès, como en una divinidad pagana de nuestros días”, no deja de preguntarse por qué este “Cruzado del Arte, Bayardo de la estética, caballero del Drama, comendador del Cuento, último conde stable quizás de los Poemas” permanecía entre los “dioses menores” del modernismo, cuando “ha perfeccionado, hasta la delicuescencia algunas veces, el arte mágico de Gautier; ha sobrepasado en la técnica poética a Banville”⁸⁵³.

Paralela, aunque de menor envergadura y fama, fue la trayectoria del hermano de Alejandro, Miguel Sawa (1866-1910), cuyos artículos y comentarios literarios en los cafés y en la prensa de la época contribuyeron de la misma manera a alimentar la

⁸⁵³ *Ed. cit.*, pág. 173.

imaginación artística de la juventud modernista y a disponerla en favor de los ídolos de la modernidad poética⁸⁵⁴.

El dramaturgo y premio Nobel de literatura Jacinto Benavente (1866-1954) forma parte también del grupo de autores que facilitaron la arribada del modernismo a las letras españolas y que contribuyeron a la recepción de las novedades francesas parnasianas, decadentes y simbolistas. Incluso publicó un libro de *Versos* en 1893 en el que pueden reseñarse, entre cantares populares y aburguesados poemas de amor y filosofía, algunas piezas que denotan la lectura de Baudelaire y de los poetas del *Parnasse contemporain*⁸⁵⁵. Mención aparte de las dos traducciones de Vigny y de Sully-Prudhomme que cierran el libro, merecen destacarse en este sentido “Urania”, himnístico soneto a la sexualidad alternativa; “La gata de Angora”, celebración de la belleza aristocrática del felino; “Tienda de flores”, preciosista descripción floral a la manera de Banville; “Embriaguez”, invocación de los paraísos artificiales; o “Un ídolo”, canto al canon femenino de perfil helénico, escultórico e imitable: “¡Bella forma gentil, idolatrada; / no animas de tu cuerpo la escultura / con el fuego de un alma enamorada! / Une la ferialdad a la tersura. / ¡Forma ideal, de lo ideal pagano! / (...) al rendirme anhelante a su belleza, / el arte griego, su expresión tangible / y su forma inmortal adoro en ella”.

Tras estos *Versos* Benavente no volvió a ejercitarse en la esgrima poética, si bien en publicaciones periódicas de la época dejó algunos pasajes líricos de corte modernista como “El poema del circo” -*Madrid cómico*, 13 de agosto de 1898-, una suerte de prosa funambulesca:

⁸⁵⁴ De entre la parca obra de Miguel Sawa podemos espigar, en este sentido, una historieta como “El gato de Baudelaire” - *El Imparcial*, 25 de febrero de 1905-, donde el menor de los hermanos sevillanos comparaba a una antigua amante suya con el felino del ilustre poeta...

⁸⁵⁵ Entre los parnasianos predilectos de Benavente, y más allá de las influencias que podemos constatar en estos *Versos*, ocupó un lugar destacado, al igual que en la obra de Alejandro Sawa, monsieur Catulle Mendès. A su muerte, Benavente le dedicó un sentido panegírico en *El Imparcial* -15 de febrero de 1909-: “Si el pobre Catulle Mendès, duelista empedernido, capaz de batirse, como un artista del Renacimiento, por la belleza de un endecasílabo o por la gracia de un madrigal, hubiera concedido importancia, desde el inmortal seguro adonde asiste, a los mil injuriosos, despectivos y desagradables comentarios a que ha dado ocasión su desdichada muerte... Nada se ha respetado; desde su obra literaria, a la que todo puede negarse, menos amenidad y sincero amor al arte, sospechoso de apasionada parcialidad a veces, por ser tan sincero; hasta su vida privada, sólo culpable también de necesidad y de amor tan ferviente a la vida que, por amarla demasiado, pretendió prolongar la juventud con amable despreocupación del ridículo. Estos fueron tus pecados y no merecías por ellos tan pronta desconsideración. Si una severa crítica, acaso no ofrenda a tu memoria las inmortales siemprevivas, razón de más para no a presurarnos tus contemporáneos a pisotear tan pronto las rosas que aún cubren tu cadáver, y aún son fresca y aroma en tus poesías, en tus cuentos, en la obra toda de artista gentilísimo”.

Espíritu de Barbey D'Aurevilly, de Villiers de l'Isle-Adam, de Poe, de Banville; de cuantos decadentes, satánicos y parnasianos, *clowns*, acróbatas y dislocados de entendimiento, admirasteis el gremio corporal de *clowns*, acróbatas y *ecuyères*, inspirad el poema del circo. Pirueteen, caigan en saltos mortales las estrofas, jueguen y brillen como esferillas méticas, cu chillos y antorchas de malabarista, disloquense en neologismos incongruentes, hagan trampolín del diccionario, sean colorines, lentejuelas, campanilleen el iris todo y si de los sentidos pasan al alma, suenen en ella a risas infantiles, porque el circo es la infancia del arte, y en el circo reviven nuestros días infantiles...

En aquellas páginas del *Madrid cómico*, y desde la suficiencia que le otorgaba su condición de director y redactor jefe⁸⁵⁶, Benavente le ganó el pulso durante una época a la vieja guardia antimodernista publicando una serie de textos en defensa del nuevo arte de escribir: “Modernismo, nuevos moldes” -5 de marzo de 1898-, “La filosofía de la historia” -10 de septiembre de 1898- o “Rubén Darío” -19 de noviembre de 1898-, alegato en favor de la inminente llegada a España del nicaragüense y de la revolución poética que abanderaba: “Rubén Darío es un poeta castizo, pero castizo... de su casta. Más parecido a muchos poetas franceses que a ninguno español (si se exceptúa Salvador Rueda) siente como pocos poetas americanos han sentido la poesía primitiva de aquellas tierras que por tanto tiempo fueron la virgen América; pero expresa el sentimiento con arte exquisito, alambicado; rica instrumentación sobre canciones populares. Otras veces, sentimiento y expresión son igualmente aristocráticos, y Verlaine, Banville o Mallarmé los inspiradores. Pero Rubén Darío domina el idioma castellano y al dislocarlo en rimas ricas y ritmos nuevos, no es el desdibujo e ignorancia, sino trazo seguro que produce el efecto buscado...”.

Benavente secundó en todo momento unos criterios literarios vinculados al arte por el arte y a los autores del Parnaso, del decadentismo y del simbolismo, y por ello y por la renovación de la dramaturgia española impulsada por sus obras, fue acogido entre los jóvenes modernistas como uno de los estandartes del arte nuevo. Leamos, para concluir, un pasaje de su artículo “Los pájaros” -*Nuevo mundo*, 23 de mayo de 1912-, a través del cual rebrotan los preceptos que Gautier codificara en su célebre prólogo a *Mademoiselle de Maupin*: “Con esta justificación de la utilidad inmediata, práctica, apenas pasaríamos del trigo y de los panaderos, acaso de la Guardia civil. Y, elevado un poco el espíritu, ni siquiera comprenderemos la necesidad del Universo. Como obra útil, la verdad, no es

⁸⁵⁶ Cf. Versteeg, M. “Jacinto Benavente, director de *Madrid Cómico*”, *Literatura Hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Actas del Congreso Internacional. Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

cosa. Ahora, si lo consideramos como obra de Arte, como poesía, como explosión en belleza de una fuerza espiritual, que tiene su mejor justificación en su hermosura... ¡Horrendo! ¿No es verdad? Todo Estética. El Arte por el Arte. Y, ¿eso es todo? ¡La Creación como un soneto de parnasiano!”.

Otro nombre mayor de nuestro modernismo, Ramón María del Valle-Inclán (1866-1939) no sólo hizo alarde de análoga receptividad para con las novedades extranjeras del Fin de Siglo, sino que su obra en prosa, su lírica y su dramaturgia ascienden, partiendo de ellas, a una de las cimas de la literatura hispánica contemporánea.

Por lo que respecta a un posible influjo parnasiano en Valle-Inclán, debemos subrayarlo antes en su prosa que en sus versos, de escritura tardía. Resultaron determinantes para la formación de su temperamento modernista su primer viaje a México (1892) y la influencia que en aquellas tierras ejerció sobre él Jesús Muruáis, quien puso a su disposición los libros de aquellos autores franceses que nutrirían el imaginario y la expresión modernistas. En opinión de Manuel Machado, “un gallego pobre e hidalgo, que había necesariamente de emigrar a América, emigró, en efecto, y volvió al poco tiempo con el espíritu francés, más fino de los Banvilles y Barbey d’Aurevilly mezclado al suyo clásico y archicastizo”⁸⁵⁷.

De regreso en el Madrid de 1895, Valle-Inclán daba a la imprenta una primera colección de relatos, *Femeninas*, cuya prosa estilizada y los motivos allí recurrentes participaban de los recursos técnicos y argumentales propios de decadentes y parnasianos como Catulle Mendès o Théophile Gautier⁸⁵⁸. Como sabemos, los últimos del siglo XIX eran días en los que se discutía acaloradamente de parnasianismo, decadentismo y simbolismo en las tertulias literarias de Madrid, ámbito en el que nuestro poeta ocupaba lugar preeminente. Entre aquellas sombras de café y ajeno, la de Valle era una de las voces más exaltadas en su defensa de lo francés y, en concreto, de la poesía parnasiana de Gautier y de Banville, según nos confesaba Azorín en *Charivari, crítica discordante* (1897): “La bohemia del café discute la poesía parnasiana; se habla de Mallarmé, y mientras unos se ríen, otros lo toman en serio. Palomero se exaspera oyendo a los

⁸⁵⁷ “Los poetas de hoy”, *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913, pp. 15-38.

⁸⁵⁸ Cf. Patiño Eirín, P. “El horizonte modernista: Femeninas de Valle-Inclán y la estética pardobazariana de Fin de Siglo”. *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995, págs. 177-186. En la revista dirigida por Salvador Rueda, *La Gran Vía*, se publicó una reseña anónima en la cual se afirmaba que “leyendo esta obra, acude a la memoria el modo de ver, sentir y realizar de los maestros escritores franceses, tales como Goncourt, Daudet, Catulle Mendès y otros”. “Bibliografía”, *La Gran Vía*, Año III, nº 100, 26 de mayo de 1895.

admiradores de la poesía *delicuescente*; y para probar que eso lo hace cualquiera, saca el lápiz y escribe rápidamente los siguientes versos, que le dedica a Valle-Inclán, admirador de los parnasianos: “¿Oyes, oyes la campana, / mi querido Valle-Inclán? / Ya ha llegado la mañana / Y en la ermita más cercana: / Tan, tan, tan. / ¡Oh!”⁸⁵⁹.

El 22 de febrero de 1902, en *La Ilustración española y americana*, Valle-Inclán nos dejaba su particular definición del “Modernismo”, un nuevo arte originado, según su punto de vista, en las obras Gautier y Baudelaire, fundamentalmente en el célebre soneto “Correspondances” de *Las flores del mal*:

Hay poetas que sueñan con dar a las estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música, y la majestad de la estatua. Teófilo Gautier, autor de la *Sinfonía en blanco mayor*, afirma en el prefacio a *Las flores del mal* que el estilo de Tertuliano tiene el negro esplendor del ébano. Según Gautier, las palabras alcanzan por el sonido un valor que los diccionarios no pueden determinar. Por el sonido, unas palabras son como diamantes, otras fosforecen, otras flotan como una neblina. Cuando Gautier habla de Baudelaire, dice que ha sabido recoger en sus estrofas la leve esfumación que está imprecisa entre el sonido y el color; aquellos pensamientos que semejan motivos de arabescos y temas de frases musicales. El mismo Baudelaire dice que su alma goza con los perfumes como otras almas gozan con la música. (...) Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el *modernismo* en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y correspondencias entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaban ya para Baudelaire⁸⁶⁰.

En el crisol de esta concepción radicalmente moderna de la literatura alambicó, refinó y quintaesenció su alquimia verbal Valle-Inclán, cuya noción supragenérica de lo poético le conminó a expresarse con análoga intención, soltura y fortuna tanto en sus novelas y cuentos como en sus poemarios y en su dramaturgia, dejando una obra de arte unitaria

⁸⁵⁹ Antonio Palomero Dechado (1869-1914), periodista, traductor, dramaturgo y célebre humorista por aquellos años del Fin de Siglo, solía escribir con el seudónimo de “Gil Parrado” y coincidió con Valle en la redacción de la revista *Germinal* (1897-98).

⁸⁶⁰ Un año más tarde, Valle-Inclán recogería exactamente las mismas referencias a Gautier y a Baudelaire en su “Breve noticia” incluida como apéndice en *Corte de amor* y en el prólogo a la obra de Melchor Almagro *Sombras de vida*. El libro de Almagro apareció sin fecha, aunque nosotros hemos localizado una reseña anónima, “Un libro y un prólogo”, en el número de *El imparcial* del 28 de mayo de 1903: “Dentro de pocos días se pondrá a la venta un tomo de cuentos, publicados bajo el título de *Sombras de vida*...”. De esta manera, queda resuelta la fecha del libro de Almagro y por lo tanto la del prólogo de Valle, que en la edición de la *Obra completa* del gallego editada en Espasa (2002) y dirigida por Víctor García de la Concha aparece entre signos de interrogación (¿1903?).

de inconfundible sello personal⁸⁶¹.

Ciñéndonos a su poesía, la huella de los Gautier, Baudelaire, y sobre todo Théodore Banville resulta inconfundible en los tardíos poemarios *Aromas de leyenda* (1907), *La pipa de kif* (1919) y *El pasajero* (1920), reunidos en el volumen definitivo de *Claves líricas* (1930) y publicados cuando ya el parnasiano había dado todo lo que podía dar en la evolución del modernismo hispánico. Una buena parte de la poesía de Valle está concebida según la manera funambulesca que daría fama y gloria a Banville, especialmente el volumen trágico-humorístico, grotesco y esperpéntico *La pipa de kif*. Ya unos años antes de escribir esta obra, en el “Preludio” que abre la “farsa sentimental y grotesca” *La marquesa Rosalinda* (1912), Valle invoca el nombre del maestro parnasiano y el título de su libro más célebre, imitando además la factura de sus versos:

Para contarlo, cascabeles
Pondré en el cuello de Pegaso,
Y en mis estrofas los caireles
De una falda de medio paso.

Enlazaré las rosas frescas
Con que se viste el vaudeville
Y las rimas funambulescas
A la manera de Banville...

Sin duda, *La pipa de kif* representa la página mejor acordada con el espíritu original de las *Odes funambulesques* de cuantas se hayan escrito en nuestra literatura, pues a su contorsionismo lírico Valle añade además una visión esperpéntica del mundo análoga a la del propio Banville, poeta de imaginación sorprendente y modernísima. ¿No recuerda el salto del viejo payaso en “El circo de Iona” aquel otro “Le Saut de tremplin” del

⁸⁶¹ Dejaremos para otra ocasión el estudio de su prosa, así como los posibles reflejos del arte dramático de Banville —*Diane au bois*, *Gringoire*, *Florise*...— en el teatro primerizo de Valle-Inclán. Por otra parte, no deja de llamar la atención la semejanza en los títulos de sus *Comedias bárbaras* (1906-1908-1922) y los afamados poemarios parnasianos de Leconte de Lisle —*Poèmes barbares*— y del italiano J. Carducci —*Odi barbare*—. A este respecto, sin embargo, ya Rubén Darío en una nota dedicada al poeta español en *Todo al vuelo* (1912) se encargaba de minimizar la posible influencia de ambos poetas en la trilogía teatral de Valle: “Entonces vienen las *Comedias Bárbaras*—que tienen únicamente, y todo relativo, a algún parentesco con los poemas del olímpico francés y con las odas del poderoso italiano—. Bárbaro, en esta extensión de la palabra, es lo que en expresión, simbolismo o manera de ser, representa una mentalidad medioeval, ásperamente expresiva, invasora y gótica; popular en lo del fondo del corazón del pueblo: feudal, caballeresco, burgrave, mística, llena de conocimientos o suposiciones milenarias, y al mismo tiempo ingenua, pagana en lo mucho que de paganismo tenía la Edad Media...”.

poeta francés: “El viejo payaso, / Gloria en el ocaso, / Sale haciendo el paso / Seguido de un can: / Se rasca el cogote / Fingiéndose el zote, / Y pega un gran bote / Que acaba en flin-flan...”. La imagen arriesgada, forzada muchas veces por la rima insólita, los personajes grotescos del submundo urbano, el humor caricaturesco, la propensión a acuñar neologismos y a valerse de palabras extranjeras y nombres propios, todo ello ya está presente en la poesía de Banville, de la que Valle bebe a grandes sorbos sin ocultarlo, además, en ningún momento⁸⁶².

De mayor irregularidad fue la actitud que adoptó respecto a la poesía francesa del Fin de Siglo el conocido como “Grupo de los Tres” –Baroja, Maeztu y Azorín-, observada ésta a veces con complacencia y otras con malestar en algunos pasajes de sus obras. Sin duda José Martínez Ruiz, Azorín (1873-1967) presentaba mayores afinidades con la literatura francesa en general y con las corrientes estéticas finiseculares en particular que el resto. Él mismo recogió sus impresiones en este sentido en *Entre España y Francia. Páginas de un francófilo* (1917), donde confesaba su franca admiración por autores como Gautier, Hugo, Vigny o Musset⁸⁶³.

La evidente influencia de Théophile Gautier en la prosa de Azorín ya fue subrayada por Rafael Ferreres: “Azorín sigue a Gautier en su técnica descriptiva; se aparta de él en el sentimiento, en la apreciación íntima del paisaje y en la comprensión de los hombres. Después de Gautier había llegado un nuevo concepto intimista de la poesía, y Azorín, genialmente, supo conjugar, armonizar estas dos tendencias y producir una estética nueva o que, debido a su enorme personalidad, nos lo parece”⁸⁶⁴. La prosa plástica y esmerada de Azorín y su querencia por la transposición artística y el paisajismo remiten directamente a sus atentas lecturas de la obra de Flaubert y de Gautier, particularmente a sus libros dedicados a nuestro país, *Voyage en Espagne* y el poemario *España*, de los que destacaba la enorme capacidad de su narrador para referir con la palabra “la esencia

⁸⁶² En *El Imparcial*, el 31 de mayo de 1918, encontramos la interesante reseña a “Una lectura de Valle-Inclán” en el Ateneo de Madrid la noche anterior. El recital, basado en muchas de las composiciones que al año siguiente formarían parte de *La pipa de kif*-libro que en aquel momento el poeta anunció con el título provisional de “Talismán metafórico”- comenzó con una alocución explicativa del poeta en la cual confesaba sus ascendientes líricos: “Valle-Inclán invocó al comenzar su lectura los nombres de Rubén Darío y Teodoro de Banville, el autor famoso de las *Odas funambulescas*. A este género de inspiración, lleno de bruscas transiciones y de salidas inesperadas, pertenecen muchas de las poesías que el señor Valle-Inclán leyó ayer...”.

⁸⁶³ Al igual que para el caso de Baroja, contamos con un análisis meticuloso de la presencia de la cultura francesa en la obra de Azorín, en este caso a cargo de J. H. Abbot: *Azorín y Francia*, Seminarios y Ediciones. Madrid, 1973.

⁸⁶⁴ “Los límites del modernismo y la Generación del 98”, en Lily Litvak (ed.), *El Modernismo*, pp. 36-37. Para la relación Azorín-Gautier, ver también su *Verlaine y los moderistas españoles*, pág. 205

de las cosas, un ambiente inexpresable y permanente, un hálito misterioso”. Para Azorín no sólo tenía un valor estético la España de Gautier, “pues la atracción profunda del viaje de Gautier y, más que de la prosa, de las poesías (...) consiste en que este gran poeta, instintivamente, con intuición maravillosa, ha sabido recoger y expresar una partícula de esa esencia española”⁸⁶⁵.

Desde fecha temprana, nuestro autor fue ensalzando aquí y allá a los grandes poetas franceses en su consideración de padres del modernismo. En su obra juvenil *Anarquistas literarios. Notas sobre la literatura española* (1895) Azorín, en el epicentro de un clima totalmente adverso para con la última poesía francesa, defendía la pureza y el arte por el arte de Baudelaire y de los parnasianos: “Para mí Baudelaire es quizás el mayor poeta contemporáneo (...). Lo vulgar es el mayor enemigo del arte: sus goces, tanto los del que produce como los del que admira, les están vedados a los espíritus confusos. (...) Este carácter del arte hace que los más grandes poetas sean los menos populares. No es de extrañar que en Francia, por ejemplo Lamartine y Hugo lo sean mucho más que Banville y el autor de *Les fleurs du mal*; no, porque estos últimos pertenecen por completo al grupo de artistas antidemocráticos”⁸⁶⁶.

Baudelaire gozó siempre de la más alta estima en la obra de Azorín. El 31 de enero de 1904 le dedicaba en *Alma española* un ensayo monográfico, “Baudelaire”, donde definía al poeta francés, entre otros halagos, como “el padre de la poesía decadente moderna”. Y junto a Baudelaire, otro de sus predilectos fue José María de Heredia, al que juzgaba, como tantos críticos hispánicos de su tiempo, poeta más español que francés: “Heredia es un poeta español que escribe por error en francés (...) es pictórico, plástico y escultórico. Y esas cualidades son predominantemente españolas. Si, escondiendo el nombre de los autores, imagináramos que los sonetos “Judith” de Lope de Vega, o “Rodrigo” de Moratín fueran traducciones del francés y preguntáramos a alguien por su autor probable, respondería sin dudar: Heredia”⁸⁶⁷.

Juicios más benévolos si cabe habría de tener para con los simbolistas. Recordemos que

⁸⁶⁵ “La España de Gautier”, *Lecturas españolas* (1912), pp. 123-129. Allí indicaba con acierto Azorín que mientras “el libro de Gautier sobre España [*Voyage en Espagne*] lo conocen sobradamente los lectores españoles, no es tan conocida la colección de poesías escritas sobre asuntos de nuestra tierra y que en la obra del poeta lleva el título genérico de *España*”. Y a continuación, nos describía punto por punto el citado poemario, traduciéndonos, además, algunos versos aislados.

⁸⁶⁶ *Op. cit.* pp. 58-60.

⁸⁶⁷ Carta a Aurelio Viñas, fechada en París, el 10 de diciembre de 1938, y recogida por Szertics, S. *L'héritage espagnol de José María de Heredia*, pág. 245-246.

tradujo en 1896 *L'Intruse* de Maeterlinck, y que a lo largo de los años mostró en todo momento una admiración sincera por Verlaine y Mallarmé, novelizada en *La voluntad* (1902), cuyo autor-protagonista, “Azorín”, era un “viejo bohemio, admirador de Baudelaire, devotísimo de Verlaine, entusiasta de Mallarmé; viejo bohemio, amante de la sensación tensa y refinada, apasionado de todo lo elegante, de todo lo original, de todo lo delicado, de todo lo que es Espíritu y Belleza”⁸⁶⁸.

La relación de Pío Baroja (1872- 1956) con la cultura gala ha sido ya bien estudiada por José Corrales Egea en su *Baroja y Francia*, obra que cuenta con un apéndice en el que se nos describe detalladamente el catálogo de la inmensa biblioteca francesa que poseía el donostiarra, entre cuyos volúmenes caben espigarse varias *Anthologies des poètes du XIXe siècle* así como ejemplares anotados de casi todos los poetas del romanticismo, del Parnaso y del simbolismo⁸⁶⁹.

Pese al interés de Baroja por la obra de Gautier, la influencia del autor de *Émaux et camées* en su prosa, según convenía su amigo Azorín, se limitaba exclusivamente a la técnica descriptiva con la que plasmaba sus paisajes, penetrada en la lectura constante del *Voyage en Espagne*⁸⁷⁰. La concepción que del estilo literario tenía Pío Baroja no casaba con el excesivo formalismo y la falta de naturalidad de la estilística parnasiana. Baroja rechazaba frontalmente la estudiada frialdad de la literatura de Flaubert o de la pintura de Ingres, artesanos en mayor grado que artistas, virtuosos de la técnica, clasicistas a su manera. El virtuosismo verbal le resultaba artificial y repelente, de ahí que un autor como Baudelaire se le apareciera “aparatoso y de gran petulancia” y “en el fondo perfectamente normal, (...) retórico consumado, que trabaja todos los días, que estudia su idioma, que quiere asombrar a su público... El genio espontáneo no es cosa

⁸⁶⁸ *La voluntad*, edición de E. Inman Fox, “Cásicos Castalia”, Madrid, 1989, pp. 272-273.

⁸⁶⁹ Allí destaca, por encima de todos, Víctor Hugo, aunque Baroja contaba también con libros de Banville –*Critiques* (1917), *Odes funambulesques. Occidentales. Idylles parisienses* (1892), *Paris vécu* (1883) y el *Petit traité de poésie française* (1891)-; Baudelaire –*Les fleurs du mal* (s. a.), *Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels* (s. a.), un ejemplar intonso de *El joven encantador*, traducción de Fred Pujulá (1941), la traducción de Eduardo Marquina de *Las flores del mal* (1916), y otro ejemplar intonso de *Prosa escogida*, traducción de J. Gómez de la Serna-; Coppée – *Mon franc parler* (1894)-; Heredia – *Les Trophées* (s. a.), Catulle Mendès –*La petite impératrice* (s. a.), *Méphistophélla* (1890) y *La femme-enfant* (1892)-, y, de manera, relevante, Théophile Gautier –*Loin de Paris* (1866), cuyo capítulo dedicado a España está profusamente subrayado, *Souvenirs de Théâtre, d'art et de critique* (1883), *Les Jeunes-France* (1919), *Les Grotesques* (1914), *Tableaux à la plume* (s. a.), *Les vacances du lundi* (1907), *Voyage en Espagne* (1914), *Poésies complètes* (1898), *Le Capitaine Fracasse* (s. a.), *Un trio de romans* (s. a.), *Voyage en Italie* (1891), *Italia* (1855) y *Voyage en Russie* (s. a.)-. Cf. *Baroja y Francia*, Taurus, Madrid, 1969, pp. 312-414.

⁸⁷⁰ Cf. Azorín, *Clásicos y modernos*, en *Obras completas*, tomo XII, pág. 224.

de Francia”⁸⁷¹.

El gran poeta francés fue para él Paul Verlaine, “el único que aparece siempre elogiado en toda la obra barojiana”, según nos indica José Corrales ⁸⁷², y a quien trataría de imitar, aunque muy pobremente, en el único poemario que el donostiarra publicara en vida, *Canciones del suburbio* (1944), más cercano, sin embargo, a un Béranger o a un Emilio Carrere que al venerado Verlaine⁸⁷³.

No mayor entusiasmo que Baroja por Gautier y por lo parnasiano mostró su compañero Ramiro de Maeztu (1875-1936). Pese a haber firmado en su juventud algún que otro poema bajo la influencia de Baudelaire, pese a su airada defensa de autores como Rubén Darío o Valle-Inclán, su ideal literario se situaba en las antípodas de aquel que preconizara la Escuela del *Parnasse*⁸⁷⁴. Ya en un temprano artículo, “Los libros y los hombres. Mi programa” –*Electra*, 16 de marzo de 1901–, afirmaba rotundamente que “si después del artista habla el hombre (...) habré seguido el consejo de Nietzsche: *ver la verdad por la óptica del artista, pero el arte por la óptica de la vida*; habré cumplimentado, en la medida de mis fuerzas, el único mandamiento de la futura consciente humanidad: *el arte, todo el arte, para el mundo; el mundo, todo el mundo, para el arte*”. Más que un rechazo frontal, Maeztu mostró una enorme indiferencia respecto al Parnaso, al que consideraba absolutamente pasado de moda, y a sus poetas fundamentales. En un ensayo como “Gautier o el arte por el arte” –*Nuevo Mundo*, 28 de septiembre de 1911–, y tras analizar la recepción del poeta y las polémicas derivadas de la misma en un país como Alemania, el vitoriano cerraba su texto con un aséptico “a Gautier debe el mundo dos o tres novelas de que no puede decirse ni que sean buenas ni que sean malas, regular cantidad de artículos de periódicos, varios libros de viaje y unos versos que seguramente no son malos. Pero lo que hace que pasarán los siglos sin que se olvide el nombre de Gautier es su divisa: *L'art port l'art*. El arte por el arte”.

Función del mayor calibre en la génesis de la poesía modernista –simbolista– española

⁸⁷¹ Recogido por José Corrales Egea en *Baroja y Francia*, pág. 205.

⁸⁷² *Op. cit.*, pág. 204.

⁸⁷³ Por nuestra parte, hemos localizado en la revista del joven Pablo Picasso *Arte joven* –nº 3, 3 de mayo de 1901– un poema efrástico de intención parnasiana y factura fallida, “Retablo”, firmado por un tal Juan Gualberto Nessi que bien pudiera haber sido el propio Baroja: en el nº 4 de dicha revista, apareció un retrato de “Nessi” cuya fisonomía coincidía plenamente con la del novelista vasco. Recordemos, además, que Nessi era el segundo apellido de Baroja y el pseudónimo que utilizó en otras publicaciones como *Revista nueva*.

⁸⁷⁴ Cf. Flores, M. J. “Ramiro de Maeztu y la crisis de fin de siglo”, *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, Siena, 5-7 marzo 1998, Vol. 1, 1999 (Fin e secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri), págs. 305-320.

cumpliría Miguel de Unamuno (1864-1936). Más cercana a la de un Maeztu que a la de cualquier otro de los autores precitados, la postura del gran pensador español frente a la literatura francesa no estuvo exenta de ambigüedades y contradicciones, pese a que, como el común de los intelectuales de su tiempo, se había formado fundamentalmente en el estudio de los grandes escritores del país vecino⁸⁷⁵. Con el paso del tiempo, al deslumbramiento inicial por la cultura gala daría paso una mayor cautela, cuando no una manifiesta antipatía. Unamuno tuvo la oportunidad de viajar a París en 1889, con motivo de la Exposición Universal, y su estancia en la gran capital le decepcionó profundamente. Así lo confesaba en su ensayo “Sobre la europeización”: “Nunca olvidaré el desagradabilísimo efecto, el hondo disgusto que me produjo la algazara y el regocijo de un bulevar de París. (...) Toda aquella juventud que reía, bromaba, jugaba y bebía y hacía el amor, me producía el efecto de muñecos a quienes hubieran dado cuerda; me producían faltos de conciencia, puramente aparentes. Sentíame solo, enteramente solo, entre ellos, y este sentimiento de soledad me apenaba mucho”.

Su valoración de la poesía francesa moderna osciló entre una cierta aceptación del Parnaso a finales de siglo y una absoluta condena del decadentismo y del propio parnasianismo durante los primeros años del XX. Tratándose de Baudelaire, por ejemplo, y tal como ha estudiado Luis T. González del Valle⁸⁷⁶, Unamuno llegaba a declararlo entre sus favoritos, junto a Heine, Goethe y Leopardi, en una carta dirigida a Pedro de Múgica el 4 de junio de 1890, mientras que en otros escritos posteriores habría de mostrar opiniones completamente opuestas. Y otro de los grandes maestros del modernismo, Catulle Mendès, el “insoportable Catulle Mendès”, tal como lo llamó en alguna ocasión, fue conjurado en varias ocasiones por Unamuno al considerarlo una de las peores influencias que la juventud literaria podía recibir de Francia⁸⁷⁷.

En general, sus juicios sobre la poesía francesa, con el paso del tiempo y el triunfo del modernismo en España, se hicieron cada vez más agresivos y adversos. En 1899, le declaraba Unamuno a Rubén Darío su respeto por Heredia, si bien no compartía con Verlaine ni Mallarmé: “El francés Heredia me gusta mucho, a pesar de su frialdad y poco sentimiento; en *Los trofeos* hay cosas enteramente helénicas, o límpicas como la

⁸⁷⁵ C f. De Unamuno Pérez, Concepción. *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*, “Biblioteca Unamuno”, Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 1991.

⁸⁷⁶ Cf. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. “Ensayo”. Ed. Verbum. Madrid, 2002. pág. 133 y ss.

⁸⁷⁷ Así lo moteja, por ejemplo, en una reseña a *La ciudad de las ciudades*, libro del chileno B. Vicuña Subercaseaux -*La Lectura*, Madrid, nº 61, enero de 1906-.

naturaleza, en pura serenidad sedantes y benéficas. (...) Pero hay otros, y entre ellos el mismo Verlaine, cuya grandeza apenas vislumbro y no pocos, como Mallarmé, que por más que juren sus adeptos más parecerán *poseurs* o gentes que no acertaron a decir lo que pensaban, porque pensaban incompletamente y en pura niebla”⁸⁷⁸.

Todavía a propósito de Heredia, Unamuno nos dejaría una serie de valoraciones de mayor contundencia en su reseña a *Las sombras de Hellas* del parnasiano argentino Leopoldo Díaz⁸⁷⁹. Su crítica se dirigía principalmente contra el helenismo o afrancesado del argentino, visible desde el mismo título de la obra, ya que en su opinión se debía haber rotulado el libro “Las sombras de la Hélada”, y no de *Hellas*, un error en el que hubo incurrido Díaz “por haber querido, siguiendo ejemplos como el de Leconte de Lisle en su traducción de la *Iliada*, conservar la etimología etimológica”.

Para Unamuno, no había nada peor que aquella falsificación de la ortografía, pues denotaba un absoluto desconocimiento del griego de Grecia, suplantado por el pseudogriego de Francia: “El helenismo de sus sonetos –imitados de Heredia– es un helenismo de segunda mano, traducido del francés, y ni aun esto, sino del parisiense boulevardero”. Y en seguida pasaba a comparar la poesía de Díaz con la del maestro Heredia, víctimas ambos de la frialdad parnasiana y del falso helenismo que tanto fastidiaba al bilbaíno: “Heredia es el maestro de Díaz. Como los del maestro son de fríos los sonetos del discípulo. Aféctase en ellos cierta impassibilidad; hay algunos buenos versos, un constante conato a la perfección, pero por lo común suenan a eco remoto de otros sonetos, a obra puramente literaria de oficio, de técnica profesional. Les falta calor de humanidad, y les falta visión directa del mundo helénico. En cambio sobran epítetos, no siempre precisos”⁸⁸⁰.

⁸⁷⁸ Recogido por R. Ferreres en *Verlaine y los modernistas españoles*, pág. 115. Ese “pensar en pura niebla” del simbolismo, si no en bargo, lo juzgaría Unamuno más desde luego una forma de expresión poética más acorde con la sensibilidad moderna que la rotundidad del discurso parnasiano: “¡Claridad! ¡Claridad! – claman-. ¡Ante todo claridad! ¡Maldita claridad, que al matarlo indeterminado, lo penumbroso, lo entrevisto vagamente, lo nimbo, mata la vida!”. “Contra el purismo”, *Revista nueva*, 15 de febrero de 1899.

⁸⁷⁹ “Otros libros. Literatura hispanoamericana. *Las sombras de Hellas*”, *La Lectura*, octubre de 1903.

⁸⁸⁰ La Universidad de Salamanca conserva 11 cartas manuscritas que L. Díaz enviara a Unamuno entre 1901 y 1907. En la primera de ellas, fechada en Ginebra el 1 de abril de 1901, el poeta argentino se complacía en enviarle sendos ejemplares de *Bajo-relieves*, *Poemas* y *Traducciones*. *Las sombras de Hellas*, por su parte, se las adjuntaba en otra carta del 3 de mayo de 1903, y era el propio Díaz quien allí le rogaba que se dignara a reseñar su libro “en *La España moderna*, o donde usted quiera hacerlo”: 5 meses después se publicaría en *La lectura* el texto de Unamuno que acabamos de comentar. Frente a aquellas acusaciones de helenismo afrancesado, Díaz se justificaría luego en privado, confesándole al Rector, en otra carta del 27 de mayo de 1904, que “desgraciadamente, mi caro amigo, no tengo la fortuna de usted: poder leer los textos griegos en el original. (...) Naturalmente, he debido recurrir a mis estudios

Contra esto y aquello, y a favor de sus propias indeterminaciones, profundas como sus razones, Unamuno era capaz de justificar y hasta de aplaudir el galicismo mental de los poetas hispanoamericanos -“hacen muy bien en ir a educarse a París, porque de allí sacarán, por poco que saquen, mucho más que de este erial”-⁸⁸¹, y al mismo tiempo cargar las tintas contra una poesía modernista de origen francés que “sólo de sí misma se alimenta, sin raíces ni en la vida ni en el pueblo”⁸⁸².

En *Amor y pedagogía* (1902) el personaje de Don Fulgencio, en cuyos juicios oímos a sovo los del propio Unamuno, atacaba frontalmente las teorías parnasianas en varios pasajes: “¿El arte por el arte? ¡Porquerías! ¿El arte do cente? ¡Porquerías también! Es preferible sacudir las entrañas o las cabezas de cuatro semejantes, aunque sea lo menos artísticamente posible, a ser aplaudido y admirado por cuatro millones de imbéciles”⁸⁸³. Y aún en el “Epílogo” de la novela, el propio Unamuno concluía que “me tienen ya hartos los oídos de todo eso de la santidad del arte y de que la literatura no llegará a ser lo que debe mientras siga siendo profesión de ganapán, un modo de ganarse la vida. Tiéndese con tal doctrina a hacer de la literatura un trabajo distinto de los demás y a presentar la actividad del poeta como algo radicalmente distinto del carpintero, del labrador, del albañil o del sastre. Y esto me parece un funesto y grave error, padre de todo género de soberbias y del más infecundo turrieturnismo”.

Una de sus ofensivas más aceradas contra la poesía francesa la publicaría Unamuno en una revista bien afrancesada como *El nuevo mercurio* de Enrique Gómez Carrillo. El artículo “Poesía y verdad” -nº 1, enero de 1907- exhibe una galofobia, o como el propio autor lo llama, “manía misogálica”, sobre la que fundamenta su visión dispar de los espíritus literarios de Francia y España. Para Unamuno, a la literatura francesa “le falta pasión”, pues peca de sensualidad y “los sensuales no son apasionados”, más bien artificiosos, fríos, esclavos de su búsqueda del efecto artístico por encima de la profundidad del contenido. Sin expresarlo en ningún momento, la opinión de Unamuno parece un ataque frontal contra la poética parnasiana, o al menos contra los tópicos que inspiró entre nosotros: “Hay que encontrar aquel mínimo de continente que nos dé, bien

de versiones, entre otras, de Lecoñte de Lisle”... Toda esta correspondencia puede consultarse, digitalizada, en el Repositorio Documental Gredos de la Universidad de Salamanca: <http://gredos.usal.es/jspui/>.

⁸⁸¹ Ídem.

⁸⁸² “Los cerebrales”, *La ilustración española y americana*, nº 39, 22 de octubre de 1899.

⁸⁸³ Cf. *Amor y pedagogía*, “Introducción” de Bénédicte Vauthier a su edición en Biblioteca Nueva (2002), y en concreto, el epígrafe “Don Fulgencio, solista unamuniano”, pág. 43 y ss.

guardado y reservado, el máximo de contenido. Busco siempre para mí regalo y embriaguez espiritual, el máximo de poesía con el mínimo de arte. Y la literatura francesa suele darme el mínimo de poesía con el máximo de arte. Porque ¡cuidado que son poco poéticos los poetas franceses! Y los más exquisitos, -esta es la palabra consagrada-, los más rebuscados, los más quintaesenciados, los menos poetas. Todo está hecho en frío”.

A tal frialdad y artificialidad francesas, Miguel de Unamuno enfrentaba su noción de una lírica fundada en la pasión interior del hombre, en los constituyentes noéticos del ser y su incesante pugna en el seno de la personalidad. Si recordamos el célebre “Credo poético” que colocó al frente del primer tomo de sus *Poesías* (1907), nos hallamos ante una categórica negación tanto de “L’Art” de Gautier que esculpe, lima y cincela su autárquica plasticidad, como de la puridad musical del “Art Poétique” de Verlaine. A una y otra opone Unamuno su propia poética arraigada en la “Idea” y en el puro sentimiento –que no sentimentalismo-:

Piensa el sentimiento, siente el pensamiento;
que tus cantos tengan nidos en la tierra,
y que cuando en vuelo a los cielos suban
tras las nubes no se pierdan.
Peso necesitan, en las alas pesa
la columna de humo se disipa entera,
algo que no es música es la poesía,
la pesada sólo queda.
(...)
Sujetemos en verdades del espíritu
las entrañas de las formas pasajeras,
que la Idea reine en todo soberana;
esculpamos, pues, la niebla.

Uno de los textos más definitorios respecto a la concepción lírica de Unamuno y que mayor calado habría de tener entre la juventud literaria española apareció en la revista más importante del modernismo y estaba dirigido a uno de sus poetas con mayor proyección: “Vida y Arte. Al señor don Antonio Machado” - *Helios*, nº 5, agosto de 1903-. Retomando el discurso que ya enarbolará en “Los cerebrales” y en “Poesía y verdad”, Unamuno se declaraba allí enemigo del parnasianismo, del decadentismo y del simbolismo en aras de una poesía que reflejara, ante todo, la vida con sinceridad, un arte

por el hombre y sus honduras espirituales, comunes, por humanas, a todos: “Y lo mío es que prefiero todo estampido bravío y fresco que nos pone a descubierto las entrañas de la vida, que no todas esas gaitas que acababan en los sonetos de Heredia o en las atrocidades de Baudelaire. Ni concedo que ese arte por el arte mismo sea superior en cuanto a la forma. Día llegará en que en nombre de la Hermosura se pegue fuego a todo papel en que estén estampadas frases de esas que se llaman impecables, barnizadas vaciedades. (...) Huya, sobre todo, del *arte por el arte*, del arte de los artistas, hecho por ellos para ellos solos”.

La carta de Unamuno caló hondo. Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Pérez de Ayala, la juventud más brillante de *Helios* seguiría sus consejos, alejándose del Parnaso por los caminos, soledades y galerías del subjetivismo y la interiorización poética. En este sentido, conviene recordar unas palabras del propio Juan Ramón Jiménez, quien años después llegaría a afirmar que “Unamuno era ya un simbolista, no que él copiara nada de Francia, sino que (...) escribía con símbolos, no era un poeta descriptivo, era un poeta místico”⁸⁸⁴.

Podemos afirmar que a diferencia de los autores del realismo casticista y antimodernista, la negación de gran parte de la nueva poesía moderna francesa que Unamuno encarnaba se sustentaba en una negación hacia delante, y no hacia atrás, del propio modernismo.

Promovida por los Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra o Pérez de Ayala, *Helios* se publicó en Madrid entre abril de 1903 y mayo de 1904, y la postura de la editorial, unavez diluido el esfuerzo regeneracionista de revistas predecesoras, se amparó en una estética pura, partidaria del arte simbolista. La nómina de poetas allí traducidos no deja lugar para la duda: Verlaine, Baudelaire, Maeterlinck, Rénier, Rodenbach, Rollinat...⁸⁸⁵. Ya en su primer número de abril de 1903, Pérez de Ayala publicaba un artículo titulado elocuentemente “Poesía” y en el cual exponía la concepción plenamente simbolista de la lírica que regía el modernismo de *Helios*: “Las almas de los poetas modernos abandonan (...) la contemplación impersonal, limitada,

⁸⁸⁴ *El modernismo, Notas de un curso*, pág. 233.

⁸⁸⁵ Para un análisis de la presencia de Baudelaire en la revista *Helios*, resulta inexcusable la consulta del artículo de G. Hambrook “Baudelaire canonisé et le modernismo espagnol: la revue *Helios* 1903-1904”. *Bulletin Baudelairien* 30 (1995), pág. 100-111. Tras Verlaine y Hugo, el autor de *Las flores del mal* fue el más citado en la revista, si bien la mayoría de alusiones son indirectas, pues muy pocas testimonian un conocimiento directo de su obra. A grandes rasgos, en *Helios* se repetían indiscriminadamente los clichés sobre Baudelaire que la crítica anterior había puesto en liza: satánico, decadente, poeta del dolor, etc.

de lo externo (...). A la antigua concreción machacona y vulga (sic) en la métrica, (...) ha sustituido el poema sim bólico que tiene iniciaciones de sentimientos inefables, nebulosidad evocadora de música, y entraña bajo las gráciles ondulaciones rítmicas conceptos universales, no por abstrusos menos poéticos. El aparato formal, el juego externo de la rima (...) ha sufrido honda renovación (...) Una concepción estética más íntima, más humana, anima los generosos espíritus...”.

Por más que entre sus colaboradores figuren, a excepción de Villaespesa, las principales y más diversas firmas del período, desde Darío y Unamuno hasta Azorín o Salvador Rueda, las directrices poéticas de la revista quedarían definitivamente prefiguradas en la proclamación de Pérez de Ayala⁸⁸⁶. La poesía que preconizaba Unamuno, contraria al Parnaso y al simbolismo decadente, a “todas esas gaitas que acaban en los sonetos de Heredia o en las atrocidades de Baudelaire”, la poesía subjetiva, sincera, entreverada del simbolismo francés más hondo y de la tradición becqueriana, será la que se imponga definitivamente entre un amplio sector de la juventud modernista de *Helios*, hasta dar ese mismo año de 1903 excelentes frutos como las *Soledades* de Antonio Machado, *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez o *La paz del sendero* de Ramón Pérez de Ayala. Eran Bécquer y Verlaine, nunca Leconte de Lisle o Heredia los poetas de cabecera de esta juventud simbolista del modernismo español.

¿Pueden deber algo al Parnaso autores que, amén de escribir una poesía exenta de los rasgos propios de la estilística de la Escuela, se manifestaron abiertamente, en artículos, ensayos y páginas de crítica, contrarios al parnasianismo? A veces se ha caído en la tentación de focalizar en ciertas composiciones algún que otro motivo aislado -la escultura de un fauno en un parque, una fuente de mármol con forma de cabeza de dragón...- para inscribirlas en una suerte de parnasianismo *sui generis*, cuando sabemos que los libros de Verlaine, Mallarmé, Francis Jammes o Rodenbach abundan en tales motivos. Aunque heredados del parnasianismo, su tratamiento simbólico y expresivo en la obra de Verlaine o Mallarmé descomponen la univocidad semántica que presentaban

⁸⁸⁶ No deja de ser cierto que por aquellos meses, y tras la muerte de su mujer, Villaespesa se encontraba fuera de Madrid, en Portugal, de ahí su posible ausencia de *Helios*. Pero no es menos cierto que Villaespesa se hallaba más apegado que Juan Ramón Jiménez o Pérez de Ayala a maneras poéticas decadentes y parnasianas que apenas tenían ya cabida en la revista. La relación entre Villaespesa y Juan Ramón Jiménez parecía haberse enfriado definitivamente por aquellos días, algo que el poeta muguereño achacaba al estancamiento de Villaespesa: “Menos Villaespesa, todo había cambiado por aquellos años. Ahora regían los simbolistas y Góngora. (...) Yo no sabía ya bien lo que significaba Villaespesa en mi reciente nueva vida. (...) En realidad, mi relación con Villaespesa había terminado en 1902, con mi modernismo”. “Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)”, en *La corriente infinita*, pp. 67-68.

cuando eran un Gautier o un Leconte de Lisle quienes se servían de ellos.

Un cambio en la sensibilidad había operado un cambio en las formas discursivas. La expresividad parnasiana, toda claridad y rotundidad conceptual, no vehiculaba convenientemente la nueva sensibilidad emanada de las corrientes neoidealistas, neoespiritualistas, irracionalistas y vitalistas del Fin de Siglo europeo. La *impresión*, la percepción radicalmente subjetiva de la realidad interior y exterior divergía de la *expresión* racional y objetiva, ligada al discurso realista tanto como al parnasiano. Así lo explicaba Germán Gullón: “la expresión del escritor moderno se caracteriza precisamente por la presencia de puntos suspensivos, interrogaciones, diálogos internos, la paradoja, la ironía, la frase pasional. Cuando la sinceridad sustituye a la verdad, el discurso adquiere un carácter sincopado”⁸⁸⁷.

Juan Ramón Jiménez (1881-1958) tuvo presente en todo momento la renovación que suponía el modernismo o simbolista español frente al hispanoamericano, de mayor raigambre parnasiano. En el curso de doctorado que impartió en la Universidad de Puerto Rico en 1953, asumía que hubo “Parnasianos [en] Hispanoamérica; simbolismo en España. Los hispanoamericanos primero; diferencia [de] veinticinco años”⁸⁸⁸. En su opinión, el modernismo lírico español bebía por igual de Verlaine, de Unamuno y de Bécquer, y si fue simbolista y no parnasiano ello radica fundamentalmente en que él y los Machado se trajeron directamente de París los libros capitales del simbolismo, desconocidos, según indica, por el propio Darío: “Rubén Darío, lo sé por él mismo, lee (siendo mucho mayor que yo, cerca de veinte años) lee Verlaine después que yo. Porque él lo que conocía era los parnasianos. Como yo me fui a Francia cuando tenía diecinueve años, yo pude comprar en París los libros de los simbolistas (...) que todavía no habían circulado por España ni por Hispanoamérica. De modo que los Machado y yo cogimos eso directamente; (...) por eso lo que entra en España no es el parnasianismo, sino el simbolismo. (...) Rubén Darío es un parnasiano; al final de su vida toma algo del simbolismo, pero no es un simbolista. (...) El simbolismo no es lo que más influye en Hispanoamérica, como he dicho antes. Aunque lo repita es muy importante, (...) lo que realmente se llama modernismo en Hispanoamérica, es el parnasianismo, y ya es modernismo”⁸⁸⁹.

⁸⁸⁷ *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, pág. 31.

⁸⁸⁸ *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Ed. de Jorge Urrutia. Visor. Madrid, 1999, pág. 12.

⁸⁸⁹ *Ídem.*, pp. 77-80.

Bien sabemos que el moguerense exageraba un tanto sus apreciaciones, y que Rubén Darío, ya en el París de 1893 y de la mano de Gómez Carrillo iba tras los pasos de Verlaine, a quien dedica una de las más sentidas siluetas de *Los Raros* (1896) y cuya influencia en *Prosas profanas* resulta indiscutible. Lo que realmente quería apuntar Jiménez, más allá de las generalizaciones algo abusivas, las citas de memoria y el impresionismo subjetivo que impregna su crítica, era que los auténticos introductores de Verlaine en nuestras letras, los primeros en asimilar en pureza la poesía simbolista fueron él y los Machado, pues Darío bien es cierto que nunca supo asordinar su verbo hasta el “temblor de ala”, como expresaba Bousño, propio del Verlaine más sugerente. Por otra parte, el escaso parnasianismo que puede constatar en la poesía española se limitaba, para Juan Ramón, bien al realista y premodernista -“los parnasianos españoles más conocidos [son] Manuel Reina y Emilio Ferrari”⁸⁹⁰-, bien a aquel que se inscribía en la tradición de *Les Trophées* de Heredia y se desarrolló paralelo al simbolismo – Antonio de Zayas, Manuel Machado...-.

Ni que decir tiene que no existe nada más ajeno al espíritu poético de Juan Ramón Jiménez que el parnasianismo. Recordemos que en su auto-semblanza incluida en nº 8 de la revista *Renacimiento* (1907) afirmaba rotundamente aquello de “odio el palacio frío de los parnasianos”, y que entre sus múltiples traducciones, paralelas “en sus intereses a la evolución de sus propias ideas estéticas”, no hallamos ninguna relativa a la Escuela⁸⁹¹. Jiménez contraponía un modernismo “artificial” de origen parnasiano a otro “natural”, derivado de la lírica popular española, del romanticismo becqueriano y del simbolismo. En este sentido opinaba, por ejemplo, que José Asunción Silva fue “poeta no parnasiano sino, lo mismo que Martí, modernista natural”⁸⁹², una impresión que habría de sentar las bases de buena parte de la posterior historiografía modernista y que ha llevado a un injusto desprestigio de lo parnasiano no superado todavía.

En 1903 publicaba Antonio Machado (1875-1939) sus *Soledades*, una de las cimas del simbolismo español, y en cuyas páginas nada indica la influencia, ni autoral ni epocal,

⁸⁹⁰ *Ídem.*, Pág. 169. Años antes que Juan Ramón y a Juan Valera había señalado que Emilio Ferrari y Manuel Reina “descuellan entre los que pudiéramos llamar los parnasianos de España”. *Nuevas cartas americanas* (1897), *Obras completas*, Tomo III, Aguilar, 1958, pág. 490.

⁸⁹¹ C f. González Ródenas, S. “Juan Ramón Jiménez en sus traducciones de Verlaine: lectura, reinterpretación, reafirmación”. En Pegenaute, Luis (ed.), *La traducción de la Edad de Plata*, pp. 99-114.

⁸⁹² *El modernismo. Apuntes de curso* (1953). Pág. 16.

del parnasianismo⁸⁹³. Como Juan Ramón Jiménez, el menor de los Machado nunca se dejó deslumbrar por el suntuoso arte literario de la Escuela, y lo primero que aborreció de la obra de su hermano o de su amigo Antonio de Zayas fue precisamente su parnasianismo, según tendremos ocasión de comprobar en seguida. Baste recordar la velada crítica a la poesía parnasiana que nos dejó en algunos versos de su célebre “Retrato” - *Campos de Castilla* (1912)-: “¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera / mi verso, como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada”⁸⁹⁴. En fin, la poética unamuniana de Antonio Machado, condensada en los tres versos de “De mi cartera” - *Nuevas canciones* (1924)- venía a negar tanto “L’Art” escultórico de Gautier, como el “Art poétique” de ingenua musicalidad de Verlaine:

Ni mármol duro y eterno,
Ni música ni pintura,
Sino palabra en el tiempo.

Sorprendentemente, y a diferencia de Machado o Juan Ramón, la poesía primitiva de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) publicada en las páginas de *Helios* se ceñía a la manera parnasiana de Théodore de Banville y de Rubén Darío: “Sonetos en el gusto francés” o estas “Redondelas a la manera de Carlos de Orleans, príncipe y poeta” -nº 2, mayo de 1903- son buena muestra de ello:

La escena ha sido en Francia.
El Zeus del Parnaso
En un antiguo vaso
El néctar nuevo escancia.
Dilúyese en fragancia

⁸⁹³ Nada deben las *Soledades* de Machado ni a *Les Solitudes* de Sully-Prudhomme (1869) ni mucho menos a las *Soledades* (1878) de Eusebio Blasco. Más allá de que Blasco y Machado se tratara en amistosamente en París, en lo único que coinciden la poesía de uno y otro radica en la influencia conjunta de Bécquer, nunca en la de Sully-Prudhomme, como ya se apresuraron a indicar Rafael Ferreres y Jorge Urrutia. Cf. *Las luces del crepúsculo*, pág. 137 y ss.

⁸⁹⁴ La postura ética expresada en los dos últimos versos parece criticar el esteticismo de algunos sonetos de Heredia como “Le Vieux orfèvre”, “L’Estoc” o “L’Épée”, en los cuales precisamente se celebra “el docto oficio del forjador”, no “la mano viril que la blandiera”. Que Machado conocía por entonces los poemas de Heredia está fuera de duda, pues, entre otras cosas, su íntimo amigo Antonio de Zayas los había traducido años antes. Como ha señalado Jorge Urrutia, estos versos de Machado “significan un distanciamiento definitivo de la poética parnasiana, considerada como neoclásica por su búsqueda de la imperturbabilidad frente al neo-romanticismo simbolista”. *Las luces del crepúsculo*, pág. 81.

Su risa de payaso
Y deja atrás de un paso
La retórica rancia.

Como Banville divino,
Derramo un nuevo vino
En cáliz principesco,
Y hasta el Olimpo salto
En un muy noble y alto
Rimar funambulesco.

También en *Helios* se ocuparía, en el primer número –abril de 1903- de reseñar el segundo poemario de Antonio de Zayas, *Retratos antiguos*, y lo hizo, a diferencia de Antonio Machado, alabando rotundamente la éfesis parnasiana del mismo: “Es, ante todo, Zayas, hombre de retina sagaz, neta, pictórica. Sus sonetos, por una misteriosa combinación de palabras, adquieren efectos plásticos de claro oscuro, modelan las figuras, empastan los tonos, tienen *velaturas* en los segundos términos y frías pinceladas en los relieves...”. Eran los días cuando Pérez de Ayala se daba a componer estrofas como las de “Mandolinata”, imitadas del parnasianismo de las *Prosas profanas*: “Sobre las ebúrneas gradas bizantinas, / entre rasos ricos y piedras preciosas, / van las seis princesas, en sus mandolinas / modulando gráciles frases amorosas...”⁸⁹⁵.

Se trata, no obstante, de ingenuas tentativas, “pecadillos” de juventud en los que no volvería a incurrir nunca jamás, pues su primer poemario, *La paz del sendero* (1903) ya se inscribe íntegramente dentro de los márgenes del simbolismo, en tanto que aquellas “Redondelas” o aquella “Mandolinata” no llegaron a formar parte de ninguno de sus libros, lo cual demuestra la poca estima en que pronto las tuvo. La poesía posterior de Pérez de Ayala, agrupada en *El sendero innumerable* (1916) y *El sendero andante* (1921) continuaba, sin torcerse, la ruta simbolista de *La paz del sendero*.

Por su parte, otro de los principales impulsores de *Helios*, Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) tan sólo publicaría un libro de versos, *La casa de la naturaleza* (1907), marcado por la sentimentalidad de lo cotidiano y la introspección simbolista común a sus compañeros. Y aún podríamos destacar a otros poetas como Andrés González-Blanco (1886-1924) o Fernando Fortún (1890-1914) cuyo modernismo se inscribe en este neorromanticismo o simbolismo asordinado que caracteriza a la juventud lírica de

⁸⁹⁵ *El álbum Ibero-americano*, 7 de febrero de 1903.

Helios. El intimismo melancólico y provinciano de *La hora romántica* (1907) y del póstumo *Reliquias* (1914) le procuraron al malogrado -y recientemente reivindicado- Fortún un lugar destacado entre aquellos poetas que contribuyeron a la superación de las estéticas finiseculares por los caminos crepusculares que llevan al posmodernismo. En 1910 Fortún se había trasladado a París, donde conoció al crítico y poeta Enrique Díez-Canedo, con quien daría a la estampa la influyente antología *La poesía francesa moderna* (1913). Pese a tratarse de una compilación de textos de diversa procedencia y autoría, Fortún contribuyó en sus páginas con algunas versiones de “Jean Lahor” –el parnasiano Henry Cazalis-, que en nada concuerdan con su manera propia.

La obra poética de Andrés González-Blanco se reduce igualmente a un único libro, *Poemas de provincia y otros poemas. Itinerarios poéticos. Tardes de un convento* (1910), al que debe sumarse un conjunto de composiciones inéditas, *Horas de ausencia*, aparecidas en las revistas de la época entre 1907 y 1916, así como la traducción de una pieza de Léon Dierx, “La Cárcel”, cedida a la *Revista Moderna* de México en 1907. Pero más allá de sus versos, el mayor de la saga de los González-Blanco destacó como novelista y crítico literario en las principales publicaciones periódicas de su época.

Desde su posición de ensayista, su percepción de una modernidad poética opuesta al parnasianismo fue aún más categórica que la de un Juan Ramón Jiménez o un Antonio Machado. En un homenaje a Juan Valera, quien tradujera a Dierx concluía que el clasicismo parnasiano adoleció de una “simetría intelectual” en la que no tenía cabida “nada de lo extravagante, de lo caprichoso, de lo romántico: se aspira al arte de la serenidad y del reposo. Por extraños rodeos este arte viene a parar siempre en una afectación retórica, empalagosa e insoportable. Se sacrifica todo a la medida y al concepto. Este arte es un mal, y hasta principios del siglo XX ha sido un mal endémico; afortunadamente, los admirables facultativos del romanticismo contribuyeron a extirparlo: todavía después reapareció (en el parnasianismo de Heredia y de Dierx) y volverá sin duda a reaparecer esporádicamente. Debíamos poner todos nuestros entusiasmos y nuestros esfuerzos en secar su raíz”⁸⁹⁶.

Pocos autores del modernismo atacaron a la Escuela con la virulencia de Andrés González-Blanco. En su reseña a los *Caprichos* de Manuel Machado mostraba de nuevo su particular “parnasofobia” en estos términos: “Ante todo yo debo avanzar que prescindo del Manuel Machado *banvillesco*, frívolo, parisién (...) Confieso que Gautier

⁸⁹⁶ “El clasicismo de Valera”, *Nuestro tiempo*, nº 53, mayo de 1905.

me molesta con su *artisticismo* de *dilettante* y sus figuras de *bibelot*; que a Banville lo detesto sinceramente por lo de que el poeta es un payaso y demás insulseces”⁸⁹⁷.

La modernidad, desde su punto de vista, arranca de Baudelaire y el simbolismo, y enraíza en un principio ontológico que asume la poeticidad de todas las manifestaciones espirituales, sentimentales, éticas y morales del hombre. A priori, no existen materias más poéticas que otras ni “asuntos repulsivos y asuntos sublimes”. Lo uno y lo otro devienen del ser humano, y por lo tanto, todo lo humano es susceptible de ser materializado artísticamente. Para González Blanco, se trata éste de un asunto capital para comprender el fenómeno de la modernidad; una modernidad de la que quedaría excluido el Parnaso precisamente por su querencia clasicista, museística, fría, deshumanizada:

A esta conclusión hemos llegado en el arte moderno. Conclusión que yo emparejo con esta otra; sólo hay dos artes posibles: el convencional y el humano. En el convencional se incluye el falso clasicismo, con todas sus derivaciones y accidentes: el parnasianismo de acarreo, que es un clasicismo más forzado aún; en el arte humano caben todos los demás géneros, el personalismo, el realismo, todo lo que sea expresión de alguna verdad peculiar al hombre. De aquí que no pueda hablarse de buenos y malos asuntos, de groseros y delicados temas, más que en ese arte convencional, frío, sin humanidad...⁸⁹⁸

Una opinión sumamente concordante sostendría el venezolano Alberto Zérega Fombona en *Le Symbolisme français et la Poésie espagnole moderne* (1920), opúsculo que se proponía “faire connaître ici au public français comment la poésie symboliste, si discutée en France, a produit en Amérique latine une littérature jusqu’alors inconnue et en Espagne une renaissance du vieux lyrisme castillan”. Para este autor, el simbolismo representa el cenit de toda la modernidad, a despecho de un parnasianismo obsoleto a causa de su objetividad, su “bancarrota espiritual”, su deshumanización: los parnasianos han desplazado del centro de la poesía al hombre para allí colocar su concepción científica de lo poético, una concepción francamente “anti-lyrique”.

Por último, en opinión de Zérega-Fombona la influencia del parnasianismo y en mayor medida del simbolismo francés en la literatura hispánica obedece a un diagrama causal:

⁸⁹⁷ En una nota a pie de página aún añadiría que “el autor de las *Odes funambulesques* es el tipo de una especie de gradada de artistas modernos que creen bien concebir y expresar bien en el *cabaret*, en el *boudoir* de la *cocotte*, en todo lo que huela a parnasianismo y a frivolidad...”. *Nuestro tiempo*, nº 57, agosto de 1905.

⁸⁹⁸ “*Alma en los labios*, por Felipe Trigo”, *Nuestro tiempo*, diciembre de 1905.

más que contribuir, su recepción en nuestras letras ha propiciado b iunívocamente el renacimiento literario, incluso existencial, de las Españas: “Il n’es t pas exagéré de dire qu’il [le symbolisme e] a accompli une oeuvre de charité humaine, car il a donné de la poésie à des âmes qui la demandaient”⁸⁹⁹.

4.3.4 Florilegios modernistas. *La corte de los poetas* (1906) y *La musa nueva* (1908)

En 1906 se publicó la primera antología del modernismo hispánico, *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*, a cargo de Emilio Carrere, una obra que se caracteriza por la pluralidad de nombres y tendencias que al lí se dan cita. Ya en la “Nota preliminar” que abre el volumen Carrere justificaba la selección de los antologizados por su común reacción a la poética decimonónica y por el indiscutible tutelaje de Rubén Darío, cuyo magisterio sobre la juventud española resultaba por entonces indiscutible: “Durante cuarenta años la lírica ha sido un débil reflejo romántico, un monótono toma y daca de lugares comunes. Por fin, de tierras americanas ha llegado un apóstol con un nuevo credo. Rubén Darío, el mago de la rima, nos ha regalado un *bouquet* maravilloso, quizás un poco exótico, de rimas griegas y francesas. Y después de *Prosas profanas* —oro, rosas juveniles y de galantería, cristal y madrigales de primavera— ha surgido una brillante juventud, una lírica aristocracia compuesta por la mayor parte de los artistas que forma este florilegio”.

Todas las direcciones de la lírica modernista confluyen en *La corte de los poetas*. Junto a las intimidades simbolistas de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Amado Nervo o López de Ayala, leemos poemas parnasianos de Darío, de Salvador Rueda, “el par de Darío”, “el admirable helenista que sabe los secretos del amor, del vino y de la risa, y la luminosa alegría de Grecia suena sus cascabeles de oro en sus estrofas lapidarias”, de Manuel Machado —“Verleniano y Banvillesco”—, de Antonio de Zayas —“pulido, elegante

⁸⁹⁹ En su sección “Revista literaria”, *Nuestro Tiempo* -Madrid, octubre de 1922- publicó una curiosa reseña anónima a la obra de Zérega-Fombona. Dividida en dos partes de diferente autoría, la primera de ellas resume y aplaude el contenido del libro, mientras la segunda lo aborrece, menospreciando radicalmente la influencia francesa en la poesía hispánica. No tienen de sperdicio los juicios del desconocido crítico: “No creo (...) que las gallinas de Francia nos hayan traído ese pomposo huevo del simbolismo, el cual tuvo entre nosotros cultivadores ilustres en plena Edad Media. Yo no he de ocultarlo: las más de las obras de Rubén Darío no me entusiasman ni dicen nada a mi espíritu español. Reconozco las altas dotes del escritor nicaragüense; pero sus poesías empedradas de galicismos, de vocablos de origen mitológico y de pedantesca erudición, me encorran cuando no me aburren. No creo que haya renovado, sino afrancesado, nuestra lírica. (...) Entre Rubén Darío, poeta mixto de francés y español, y Gabriel y Galán, lírico de vieja cepa castellana, me quedo con el último”.

y retórico, tiene alguna semejanza con José María de Heredia”, de José de Siles, de Santos Chocano, de Leopoldo Díaz o del difunto Julián del Casal, para en seguida pasar página y toparnos con la bohemia decadente del propio Carrere, Villaespesa o Pedro Barrantes o el regionalismo de Gabriel y Galán y Vicente Medina...

Prolongación de *La corte de los poetas*, *La Musa Nueva* (1908) de Eduardo de Ory pretendía subsanar algunas omisiones de Carrere: “En aquella antología, con ser tan bellamente admirable, tan encantadoramente selecta, faltaba algo. Sí; faltaba un núcleo de portaliras de verdadero mérito”. La obra se abre con otra advertencia sobre cuáles autores guiaban los designios de la nueva poesía española: Rubén Darío y Salvador Rueda, “el más vibrante, el más sonoro, el más sabio exaltador del verso nuevo”, para en seguida dar paso a casi un centenar de poetas, la mayoría “de provincias”, cuyos nombres, y salvo excepciones como los de Valle-Inclán -¿ por qué no estaría en la antología de Carrere?-, Fernando Fortún, A. González-Blanco, Tomás Morales o Guillermo Belmonte Muller han caído todos en el más absoluto de los olvidos.

Estéticamente, sin embargo, no difiere en nada de su antecesora, pues en *La Musa Nueva* convergen poemas simbolistas y neorrománticos, decadentes y muchos parnasianos, entre los que pueden subrayarse “La carabela” de Julián de Alcántara, “Tierra Máter” de Narciso Alonso Cortés, “Caravana” del Marqués de Campo, o los tres sonetos escritos a lo Sully-Prudhomme -“Ayer”, “Hoy”, “Mañana”- de Mariano M. de Val, “poeta madrileño, de una bella aristocracia artística” y “un parnasiano de mucha modernidad”, según nos explica Eduardo de Ory en su nota biográfica.

4.3.5 El Parnaso en las revistas españolas del modernismo

Con la irrupción en las letras españolas de la juventud modernista y la subsiguiente implantación en nuestro sistema literario del “Canon simbolista”, el parnasianismo comenzó a ser subestimado y a quedar arinconado paulatinamente en las revistas y publicaciones afines a la nueva estética. Ello no significó, por tanto, un cisma radical respecto a la etapa anterior, dado que por su parte las revistas y publicaciones de los años centrales de la Restauración continuaron su labor editorial, divulgando a los poetas del Parnaso en la misma proporción que veinte años atrás: así *La Ilustración española y americana*, *La España moderna* y especialmente el diario *El Imparcial*, que llegó a contar entre sus colaboradores de mayor renombre con un poeta del *Parnasse*, Catulle

Mendès⁹⁰⁰.

El 28 de noviembre de 1906 se anunciaba a bombo y platillo que “el gran escritor francés, poeta, crítico, novelista y dramaturgo M. Catulle Mendès (...) publicará artículos *escritos especial y exclusivamente* para nuestro periódico, (...) un artículo cada mes sobre el asunto de mayor importancia que en las artes o en las letras ocurra”. Lo más relevante de la serie de “Cartas francesas” que Mendès enviara mensualmente a *El Imparcial* desde finales de 1906 y a lo largo de todo 1907 radica en algunos artículos de crítica literaria en los que el parnasiano fijaba su punto de vista en diversos aspectos de la lírica francesa de su tiempo.

A estas “Cartas francesas”, por ejemplo, debemos una de las escasas referencias a León Dierx aparecidas en la prensa española: con motivo de la serie de nuevos “Candidatos a la Academia”, el 14 de diciembre de 1907 alababa Mendès la pureza artística de su compañero de armas en la Escuela, reivindicando de paso su manera parnasiana, contraria a las nebulosidades simbolistas que venían enseñoreándose de la última lírica francesa: “no debemos perder de vista que León Dierx no guarda ninguna analogía con los artistas recientes –de quienes nunca podríamos decir si se engañan o si, por el contrario, descubrieron la verdad augusta (el porvenir decidirá este pleito),- con los que buscan un nuevo modo de expresión poética, en un verbo oscuro y fugitivo; en la sonoridad de ritmos imprecisos, en que el pensamiento se dispersa hasta convertirse para el mayor número de lectores en algo vago, completamente intangible. León Dierx (...) poetiza sus tristezas y sus alegrías en un lenguaje transparente y nítido incompatible con los neologismos y las elipsis, que no se entenebrece con enigmas

⁹⁰⁰ La presencia abrumadora de Mendès en las páginas de *El Imparcial* demuestra que, entre los poetas franceses de principios de siglo, el polémico autor de los *Contes épiques* representaba lo que hoy llamaríamos un auténtico *best seller*. Tanto las crónicas detalladas de sus estrenos teatrales –*Scarron*, 31 de marzo de 1905; *La emperatriz*, 4 de abril de 1909; *Baco*, 6 de mayo de 1909...-, como sus vicisitudes biográficas hacían las delicias de los recopiladores de anécdotas relacionadas con su persona. Curiosa resulta la amplia cobertura que merecieron sus numerosos duelos a muerte: sólo *El Imparcial* dio cuenta nada menos que de cuatro de estos enfrentamientos: 15 de julio de 1887, 19 de noviembre de 1888, 21 de julio de 1897 y 24 de mayo de 1899 -también *El Heraldo de Madrid* hizo lo propio en varios artículos como “Catulle Mendès, herido”, 24 de mayo de 1899, o “Ecos”, 30 de mayo de 1899-. Por su parte, la trágica muerte del poeta y colaborador mereció varias páginas en las secciones de obituarios y sucesos. El 9 de febrero de 1909, R. Blasco relataba el último día de Mendès y el terrible accidente –sin ahorrarnos pormenores, por más macabros que fuesen- del “famoso poeta, (...) universalmente conocido y estimado, (...) uno de los más notables literatos de París”. Y en las ediciones del 12 y 13 de febrero *El Imparcial* siguió dedicando columnas a la muerte del poeta y los interrogantes que la rodearon, al par que Enrique Gómez Carrillo publicaba en la sección “La vida parisiense” una disertación sobre “El último libro que leyó Catulle Mendès”.

logomáquicos; lo que quiere decir lo dice, y todos pueden comprenderlo”⁹⁰¹.

Otra colaboración reseñable de Mendès en *El Imparcial*, “Una noche de Baudelaire” -14 de enero de 1907- recogía diversas anécdotas de los últimos días del poeta de *Las flores del mal*, al tiempo que significaba una primera contribución a su consolidación como autor reverenciado en las letras españolas⁹⁰².

Junto a *El Imparcial* queremos destacar otra publicación proveniente del período anterior, la revista *Nuevo Mundo* (1894-1933) por sus puntuales traducciones, reseñas y notas biográficas dedicadas a algunos poetas parnasianos como Mendès –varios cuentos y el apunte “Las corridas de toros: opiniones de un escritor francés”, firmado por un “Lector” el 10 de septiembre de 1896-; José María de Heredia –el obituario “L’Homme d’un seul livre”, acompañado de un retrato, en octubre de 1905-; Coppée –una nota necrológica del 26 de mayo de 1908 y un ensayo sobre “Los gatos de Coppée” del 2 de julio de 1908- o Baudelaire –dos artículos firmados por Cristóbal de Castro, “Baudelaire y la posteridad”, 6 de junio de 1924, y “Baudelaire y la noche”, 17 de julio de 1931. Pero la nota más interesante dedicada a un poeta de la Escuela la habíamos en la reflexión de Ángel Guerra sobre “El uso del monóculo” -30 de noviembre de 1911-, en la que el crítico se ocupó de la figura de Leconte de Lisle y de la nula vigencia del Parnaso a aquellas alturas: “El monóculo fue muy a propósito para los parnasianos de hace un cuarto de siglo. Hoy ya ha pasado de moda, como la escuela literaria que lo puso en boga...”.

En los umbrales del modernismo español, y entre las primeras manifestaciones de aquella “Gente nueva” que en seguida pasaría a abanderar la nueva estética conviene mencionar en primer lugar la revista *Germinal* (1897-99), dirigida por Joaquín Dicenta. De filiación socialista y espíritu regeneracionista, la orientación de sus páginas literarias permanecía en los márgenes de un premodernismo en el que aún convivían los homenajes a Campoamor, Zorrilla o Núñez de Arce con el esteticismo de los Salvador Rueda, Manuel Reina o el joven Villaespesa. En el capítulo de las traducciones, la

⁹⁰¹ *El Imparcial* fue asimismo una de las pocas publicaciones periódicas españolas que se hizo eco del fallecimiento de Dierx, el 12 de junio de 1912, mediante una escueta nota telegráfica: “París, 11. Ha fallecido esta mañana, a la edad de setenta y tres años, el poeta Léon Dierx”.

⁹⁰² Sin salirnos de *El Imparcial*, al ensayo de Mendès seguirían luego otros varios de Alejandro Sawa -“Dos recuerdos del rayo y de la gloria”, 10 de febrero de 1908-, de Cristóbal de Castro -“Baudelaire o la paradoja”, 27 de febrero de 1921- o de Gabriel Alomar -“Nerval y Baudelaire”, 19 de junio de 1921-, y varias reseñas anónimas, todas de signo positivo, de traducciones y nuevas ediciones de la obra del poeta. A lo largo de todo esto asistimos a un giro fundamental en la consideración exegética de Baudelaire, de simple “maldito”, parnasiano o decadente, a autor fundamental en la génesis del simbolismo y de toda la poética de la modernidad.

sección más innovadora de la revista agrupó versiones del decadente italiano D'Annunzio y de varios poetas parnasianos como Silvestre, Leconte de Lisle, Mendès, Gautier, Coppée y Sully-Prudhomme.

Paralelamente a *Germinal* vio la luz en Madrid *Vida Nueva* (1898-1900). De análogo signo político e ideológico, y pese a defender en su programa un rotundo “venimos a propagar y defender lo nuevo, lo que el público ansía, lo moderno (...), *Vida nueva* será no el periódico de hoy, sino el periódico de mañana-, en lo meramente literario aún permanecía muy arraigada en pleno siglo XIX. Allí predominan los Campoamor, Ferraris o de Núñez de Arce mano a mano con renovadores como Reina, Shaw, Gil o Rueda. No deja de resultar significativo que los pocos modernistas que colaboraron en *Vida nueva* lo hicieran con versos de tono cívico, tal Marquina -“A los hombres del pueblo”- o un jovencísimo Juan Ramón Jiménez -“Sarcasmo”, “A Castelar”...-. En cuanto a las traducciones, fueron bien escasas y la mayoría de poetas románticos, a los que se sumaron parnasianos como Catulle Mendès y otros autores más innovadores de la talla de Ibsen o D'Annunzio.

En 1899 se publicaron dos revistas con el rótulo de *Gente Nueva*, una en Madrid y otra en Santa Cruz de Tenerife. La madrileña *Gente Nueva* (1899) no publicó traducciones, y los versos originales que allí vieron la luz eran de tono realista y posromántico, mientras que la tinerfeña *Gente Nueva* (1899-1901), como su homónima madrileña, estaba condicionada por una manifiesta pretensión regeneracionista y liberal, si bien en lo que respecta a la poesía el realismo y el posromanticismo alternaron con poemas parnasianos traducidos del francés -Leconte de Lisle y Baudelaire- y originales españoles, firmados por poetas locales como Luis Rodríguez Figueroa -“Los camellos”, “Helénica”, “La muerte del toro”, “Mayo”...-, M. S. Pesquera -“Venus Urania”- o Manuel Verdugo -“El jardín desierto”-.

Si en lo ideológico -regeneracionismo, liberalismo- fue ésta la vía que habrían de seguir las principales revistas de nuestro modernismo en su etapa fundacional, en lo poético acabaron pronto y para siempre substituyendo viejas fórmulas decimonónicas por la instauración del simbolismo y de las últimas novedades literarias extranjeras. El parnasianismo y los parnasianos desaparecieron de hitos modernistas como *Revista nueva* (1899) *La vida literaria* (1899), *Electra* (1901), *Juventud* (1901-1902), *Alma española* (1903-1904) o *Helios* (1903-1904), en cuyas páginas se dio entrada a Francis Jammes y Remy de Gourmont -*Revista Nueva*-, D'Annunzio -*La vida literaria*- y sobre

todo a los Verlaine, Maeterlinck o Jean Moréas – *Electra*-. *Juventud* –exceptuando alguna prosa de Baudelaire– y *Alma española* no ofrecieron traducciones, aunque sí artículos dedicados a Maeterlinck o a Rollinat, en tanto que Verlaine y Mallarmé eran canonizados constantemente en ensayos y semblanzas.

La reacción de la vieja guardia ante la eclosión modernista no se haría esperar, y en este sentido ha de explicarse una revista del signo de *Gente vieja* (1900-1905), cuyo subtítulo despejaba cualquier duda sobre su carácter misoneísta: “Últimos ecos del siglo XIX”. Entre sus colaboradores principales hay que destacar nombres como los de Antonio Grilo, Echegaray, Manuel del Palacio o Núñez de Arce, de ahí que la poesía que allí se publicara fuese de estricto tono realista. Por lo que respecta a las traducciones, apenas publicó alguna, si bien resulta un buen indicador de la posición del Parnaso en el sistema literario de la Restauración que entre las pocas veces que lo hizo debamos espigar a dos parnasianos menores, Sully-Prudhomme y François Coppée.

Pese a todo, *Gente vieja* contribuyó en gran medida a la clarificación del naciente modernismo español gracias a una encuesta que en 1902 dirigió a sus lectores, “¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”. Más allá de la absoluta confusión de un buen sector de los concurrentes respecto al verdadero sentido de la nueva estética, no cabe duda de que, a grandes rasgos, allí se concebía el modernismo como un hijastro español de las corrientes francesas decadentes y simbolistas, pero no parnasianas. En las respuestas a la encuesta se citaban los nombres de Baudelaire, Maeterlinck o D’Annunzio, no los de Leconte de Lisle o Heredia. Incluso hubo quien enfrentó dichas corrientes renovadoras al Parnaso, considerándolo así un movimiento poético propio de la literatura premodernista. Oigamos a José Deleito Piñuela en su dictamen del 30 de abril de 1902: “Dentro de la literatura en particular, la confusión no es menos evidente. Estas, simbolistas, decadentistas, instrumentalistas y otras sectas poéticas, mal diferenciadas entre sí, surgen en los últimos veinte años como reacción contra las plasticidades de la escuela parnasiana, e intentan emancipar el arte de la férula tradicional, que ahoga su libre vuelo entre las mallas de estrecha preceptiva”.

La respuesta premiada por *Gente vieja* la firmaría Eduardo L. Chavarri el 10 de abril de 1902. Para Chavarri, en el modernismo confluyen dos direcciones que acaban bifurcándose, “una dirección hacia el espíritu y otra hacia la forma exterior más o menos ornamental”. Aquellos que siguieron exclusivamente la segunda de las

direcciones, sin atender al espíritu, acabar on desvirtuando el concepto de modernidad. Son, en su opinión, los imitadores, los epígonos y... los parnasianos: “los que no tienen personalidad propia ni suficiente talento para conseguir la independencia no podían hacer sino imitar, y como nada más se imita que la *manera*, nació de aquí la consiguiente *afectación de estilo*, que trajo consigo la serie de *modernistas-caricatura*, errantes por libros y revistas minúsculas. Estos han considerado como fin lo que sólo era procedimiento, erigiendo como ideal el *efecto a todo trance*: fue una especie de *neomeyerbeerismo* que se reveló en las artes plásticas por la exageración de factura en las fórmulas impresionistas, puntillistas, complementarios, etc., y en literatura por los parnasianos y “exuberantes” a lo D’Annunzio...”.

Aunque no se trate rigurosamente de una revista literaria del perfil de las anteriores, no queremos avanzar sin traer a colación una de las publicaciones culturales más prestigiosas de la España del primer tercio del siglo XX, la mensual *Nuestro tiempo* (1901-1926) del escritor y político conservador Eduardo Canals Vilaró. En sus diferentes secciones -“La vida intelectual en España”, “Revista de revistas”, “Revista bibliográfica” o “La vida literaria”- se dio buena cuenta de todo cuanto acontecía en las letras españolas y europeas del momento, de ahí la cantidad de reseñas y ensayos sobre múltiples aspectos de la poesía de uno y otro lado de la frontera pirenaica, algunos de ellos dedicados, con la rigurosidad y esmero habituales, a los poetas del Parnaso⁹⁰³.

A despecho de toda la *Gente vieja*, el modernismo, naturalmente, acabó imponiéndose, y ya para 1907 la literatura española coexistía con algunas de las muestras más importantes e impecables concebidas en la nueva estética. Ese año se produjo la

⁹⁰³ El 12 octubre de 1905 *Nuestro tiempo* se hizo eco de la muerte de Heredia publicando un extenso panegírico de Emilio H. del Villar, en el cual se incluían sus propias versiones en prosa de “El antepasado” y “Corrida”. Unas páginas más adelante acompañaba a la fotografía de Heredia una breve nota biográfica, en tanto que la sección “Revista de revistas” contenía un extenso comentario, firmada por “The Reader”, a los obituarios que el *Mercure de France* y *La Revue* dedicara al parnasiano. De nuevo en la sección “Revista de revistas” aparecía en junio de 1907 el resumen de un artículo de Jorge Pellissier sobre “Baudelaire”, “un parnasiano decadente”, publicado originalmente en *La Revue*. Otros ensayos reseñables fueron “La poesía de Leconte de Lisle” del italiano A. G. Marimoni-Carroll -octubre de 1913-, donde se concluye que “pocos siguen aún siendo fieles a esa noble disciplina artística” del Parnaso; o “El centenario de Banville” de G. Jean de Aubry -marzo de 1923-. A este respecto, otros diarios incluirían también sendas columnas para recordar al autor de *Odes funambulesques*. *El Sol* -14 de marzo de 1923- reconocía que “su nombre resuena débilmente en los oídos del gran público”, aunque su poética, de una pulcritud ejemplar, “es un ejemplo para estos tiempos de producción tan incontinente como poco seleccionada”. Ese mismo día, *El Herald de Madrid* haría lo propio en el mismo tono laudatorio: “¡Mundo encantado el de la poesía de Banville! Aunque sólo fuera por el poder taumático con que trasmuta cuanto le rodea y lo hace bello al traducirlo en su verso, merece en este día de su centenario, un conmovido recuerdo, no ya de sus compatriotas, sino de cuantos hombres gustan de escuchar alguna vez a los dioses por ministerio de los poetas...”.

mayor y última inflexión en el desarrollo de la literatura modernista española con la publicación de las revistas *El Nuevo Mercurio* (febrero-diciembre) y *Renacimiento* (marzo-diciembre). Fundada por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo e inspirada en el parisino *Mercure de France*, *El Nuevo Mercurio* significó el *sumum* del cosmopolitismo modernista al tratarse de una revista hispanoamericana impresa en Barcelona y concebida desde París, donde Gómez Carrillo emplazó su redacción. Su trascendencia radica en dos hechos fundamentales: en primer lugar, la repercusión de la encuesta “Una enquête sobre el Modernismo. A los escritores de España y América”, promovida desde su tribuna y en la que participaron los grandes críticos y literatos del momento. A diferencia de la que discurriera por las páginas de *Gente Vieja* en 1902, la “enquête” de 1907 venía a verificar el triunfo de la nueva estética en España. Una estética en cuyos génesis, y en esto sí concordaban ambas encuestas, el parnasianismo apenas era tenido en cuenta entre sus factores poligenéticos. Así, Pardo Bazán hablaba de neorromanticismo, Manuel Ugarte de decadentismo, Rodríguez Soriano, de prerrafaelismo y simbolismo, o T. M. Cestero, de naturalismo, simbolismo y prerrafaelismo, mas poco o nada se dijo allí del Parnaso en este sentido⁹⁰⁴.

Un segundo e incuestionable valor adicional de *El Nuevo Mercurio* radica en su propósito de acercar las letras hispanoamericanas a las españolas y viceversa, tratando de establecer un lazo fraternal entre los intelectuales de ambas orillas del Atlántico que hasta ese momento vivían desconociéndose e incluso desdeñándose. Así, entre los colaboradores de la revista destacaban las firmas panhispánicas de Martínez Sierra, Unamuno, Rueda, Nervo, Maeztu, Díez Canedo, Darío, Santos Chocano, Manuel Ugarte o Gómez Carrillo. Finalmente, y por lo que respecta a las traducciones que allí aparecieron, podemos leer algunas prosas de los Huysmans, Moréas u O. Wilde junto a una reseña que Catulle Mendès dedicara al propio director de la revista: “Un artículo de

⁹⁰⁴ C. f. Marini-Palmieri, E. “Situation du modernisme en 1907: une "enquête" du mensuel "El nuevo Mercurio". Separata de *Média et représentation dans le monde hispanique au XXe siècle*. Faculté des langues et civilisation étrangères. Dijon, 1988. Una de las respuestas más interesantes la firmaría, sin embargo, un autor desconocido como Miguel Ródenas, quien afirmaba la labor de Darío como indiscutible maestro de los modernistas españoles, aunque matizando ciertos aspectos. Para Ródenas, antes de Darío ya hubo en España poetas que conocían las últimas tendencias líricas de Francia, poetas que sin embargo no llevaron a la práctica tales influencias por una serie de motivos concretos, entre los cuales destaca el *valor*: “Harto es que a muchos de los que luego hemos podido conocer en el campo literario como centros firmes bien nutridos por la sabiduría de una cultura adquirida con tenacidad y acierto no les hizo falta Rubén Darío ni José Enrique Rodó ni Amado Nervo para aprender textos y estudiar autores que muy de antemano conocían a fondo; pero, ¿quién nos asegura que no les faltaba el *valor* necesario para exponer y aplicar sus doctrinas, o que no les faltó, cuando menos, la oportunidad de hablar en voz alta antes que aquellos?”. “El Modernismo”, *El nuevo mercurio*, nº 6, julio de 1907.

Catulle Mendès sobre *Terres Lontaines* de Gómez Carrillo”.

Heredera de *Helios*, de la que nos ocuparemos en profundidad en otro epígrafe, la madrileña *Renacimiento*, por su parte, contó con una nómina de colaboradores igualmente transoceánica y envidiable: Unamuno, Darío, Jiménez, los Machado, Rueda, Villaespesa, Nervo... Ciertamente es que en sus traducciones de autores extranjeros domina plenamente la nómina simbolista de los Maeterlinck, Mallarmé, Rémy de Gourmont, Verlaine o Henri de Régnier, aunque no es menos cierto que en su célebre “número lírico” del 8 octubre de 1907, una verdadera autosemblanza antológica del modernismo hispánico, la orientación parnasiana no había desaparecido, ni mucho menos, del grueso del volumen, principiando por los textos de Darío –“La bailarina de los pies desnudos”, “La hembra del pavo real”- para concluir en los de Villaespesa –“Intermezzo heroico”- o Antonio de Zayas –“El viejo orífice (Traducción de Heredia)”, “Háblame el retrato de Pantoja”-⁹⁰⁵.

Todavía en 1907, Eduardo de Ory habría de fundar en Zaragoza *Azul. Revista hispanoamericana* (1907-1908), una publicación de absoluta filiación rubendana que, a semejanza de las anteriores, pretendía tender un puente entre los modernistas hispanoamericanos y españoles. Aunque no publicase traducciones, sus directrices nos las dejaba bien claras José Luis Calvo: “*Azul*, por su entidad de revista de 1907, acusa las tendencias dominantes en la literatura del día: abandono de sonoridades y bisuterías parnasianas a favor de un refinado simbolismo”⁹⁰⁶.

Durante la transición del Modernismo a las Vanguardias, las revistas de literatura más relevantes de nuestro país no contaron tampoco con el *Parnasse* entre sus preferencias, condenado a un definitivo ostracismo, en tanto que los maestros del simbolismo prosiguieron traduciéndose en las páginas de *Prometeo* (1909-12) -Verhaeren, Maeterlinck, Regnier, Rémy de Gourmont, Francis Jammes, Saint Paul-Roux, Lautréamont...; *Cervantes* (1916-20) -Mallarmé; *Grecia* (1918-20) -Régnier, Rimbaud, Verhaeren-; o *Cosmópolis* (1919-22) -Francis Jammes, Laforgue, Maeterlinck, Mallarmé, Moréas, Régnier, Rimbaud, Rodenbach, Samain, Verhaeren, Verlaine...-⁹⁰⁷.

⁹⁰⁵ C f. Serrano Alonso, Javier. “Autosemblanzas modernistas: el “número lírico” de *Renacimiento* (1907)”. *Príncipe de Viana*. Anejo, nº 18, 2000, pp. 381-392.

⁹⁰⁶ Cf. “*Azul. Revista hispanoamericana*”. *Turisa. Revista cultural*. Nº 12. 1989. págs. 25-29.

⁹⁰⁷ El 1 de agosto de 1910, en la revista de Ramón Gómez de la Serna *Prometeo* –y en el mismo número 20 en el que apareciera la “Proclama fu turista a los españoles” de Marinetti-, el crítico Edmundo

4.3.6 El lugar del *Parnasse* en antologías y colecciones de traducción poética

La intensa actividad traductora que en el modernismo hispanoamericano ejercieron sus grandes poetas se vio relegada a un segundo plan o en el contexto peninsular, de ahí que la tarea de publicar obras consagradas exclusivamente a ello recayera normalmente en autores menores, cuando no indóciles a las últimas corrientes literarias.

Desde esta perspectiva conviene abordar la figura del gran traductor español del Fin de Siglo, Teodoro Llorente⁹⁰⁸. Triunfante el modernismo en nuestro país, Llorente publicaba en Barcelona una antología de *Poetas franceses del siglo XIX* (1906) regida aún por los cánones del alto romanticismo de Hugo, Lamartine o Musset. Como el propio antólogo declaraba en su prólogo, son éstos los autores fundamentales del siglo, en tanto que los parnasianos carecían ya de prestigio lírico de los maestros: “Los parnasianos, serenos y desapasionados, pusieron su ahínco en la perfección de la forma, cultivando el arte por el arte, y haciéndose perdonar muchas veces la nimiedad del pensamiento por la exquisita pulcritud de la expresión. Buscaban a la vez la originalidad, ya en las galas de literaturas exóticas, ya en el artificio de rebuscados conceptos, o por más extraños derroteros, como el paradójico autor de las *Flores del mal*”.

Alineado con el común de la crítica literaria de la Restauración, mayores recelos habría de mostrar respecto a decadentes y simbolistas, quienes simplemente exageraron lo más excéntrico del Parnaso “haciendo alarde de un neurosismo (sic) flojo y enfermizo”. En su opinión, los últimos grandes poetas de Francia fueron los disidentes del Parnaso, Sully Prudhomme y François Coppée, “dignos sucesores” del romanticismo: “gloria de la Francia actual, soñador e imaginativo el primero, sutil psicólogo y algún tanto ideólogo, pulquérrimo en sus versos, elegante y *spirituel*, en la acepción francesa de

González-Blanco publicaba un interesante artículo sobre “El arte y la moral” en el que defendía un arte por el arte de carácter autónomo, sin “otro fin, individual o social, que la belleza”, propio de la literatura del provenir. Su concepción de una literatura radicalmente actual trazaba así un puente entre el arte por el arte modernista -de origen parnasiano- y la orteguiana *deshumanización* constitutiva del arte de vanguardia: “En lo futuro, el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo tendrán cada vez menos influencia en los ideales de la labor artística. Los instrumentos sociales, morales, jurídicos, políticos, e históricos obrarán sobre la nada y sobre el vacío allí donde no haya artistas geniales, allí donde las bellas creaciones no sean producto de sublimidades convergentes”.

⁹⁰⁸ Padre de la Renaixença valenciana, Teodoro Llorente (1836-1911) destacó, amén de traductor, como periodista y poeta en lengua castellana y valenciana. Su obra más importante, *Llibret de versos* (1884) se adscribe a un pos romanticismo cuyos temas predilectos fueron el amor, el hogar y el paisajismo sentimental de su región.

esta palabra; más natural el segundo en la idea y el modo de expresarla, con más calor en el alma y más atracción en su espíritu, y gran escrutador de un mundo casi nuevo para la poesía, el mundo de lo pequeño, de lo olvidado, de lo aparentemente vulgar, donde con rara perspicacia encuentra tesoros de sentimiento, de hermosura moral, pobres flores desconocidas o desdeñadas, que entre zarzas recoge, mereciendo bien el dictado, que se le dio, de “poeta de los humildes”⁹⁰⁹.

La nómima de parnasianos presente en la obra no deja de resaltar un tanto peculiar en cuanto que abunda en poetas bien desconocidos en nuestro contexto como Albert Mérat, León Valade o Henry Cazalis mientras permanece ausente nada menos que un José María de Heredia; un hecho que el propio Llorente se apresura a justificar dada la inmensa dificultad de su traducción: “Hay un poeta, recién fallecido en París, y que para mí es muy simpático por su origen español: José María de Heredia. Sus sonetos son obra de un arte admirable. Pero en cerrar el contenido de los catorce alejandrinos del soneto francés en los catorce endecasílabos del soneto castellano, sobre todo si están tan repletos de ideas y de imágenes como los de Heredia, es empresa temeraria; yo no me he atrevido a intentarla”. En fin, el libro agrupa traducciones de los grandes románticos y de casi todos los parnasianos –Coppée, Sully-Prudhomme, Baudelaire, Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Mérat, Valade, Cazalis, Méndès y Silvestre-, así como distintas notas bio-bibliográficas de cada uno de ellos en las que Llorente exhibe sus formidables conocimientos sobre el devenir lírico de la Francia decimonónica⁹¹⁰.

Dos años después, en 1908, Llorente daba a la imprenta *Leyendas de oro*, una reedición de la serie de traducciones de poetas románticos que ya había publicado en 1875, ampliada ahora con algunos parnasianos, “los primates de nuestros días”, como Coppée, Sully-Prudhomme, Méndès y Leconte de Lisle.

El anacrónico criterio selectivo de Teodoro Llorente, como bien sabemos, no se correspondía ya con las predilecciones del modernismo, de ahí que debamos considerarlo un traductor rezagado, un premodernista, por edad y por estética, en pleno

⁹⁰⁹ Todavía en la nota bibliográfica dedicada a Coppée recalca Llorente que nos encontrábamos ante “el más popular y sin duda el primero de los poetas franceses del último tercio del siglo pasado, el más natural, el más agradable, el más conmovedor”.

⁹¹⁰ Más allá de su preferencia por los románticos y los parnasianos menores, entre estos *Poetas franceses del siglo XIX* no cupieron decadentes ni simbolistas a no ser que contemos entre ellos a Baudelaire y a Verlaine, autores que Llorente, sin embargo, juzgaba parnasianos. El propio traductor justifica además su inclusión en la antología dada la naturaleza “inofensiva” de los textos que aquí traduce. De Baudelaire nos dice que “las composiciones suyas traducidas para este libro son de las que no pueden censurarse por su desconsolador pesimismo o por sus téticas lobregueces”, en tanto que las de Verlaine “son de las que menos quebrantan las leyes estéticas, que el autor quiso desconocer”.

siglo XX. Más acorde con los rumbos de la poesía del momento, en 1910 comenzaba su andadura la colección “Biblioteca Nueva” dirigida por Ruiz-Cas tillo Franco, quien habría de fundar también, un lustro más tarde, la “Biblioteca Renacimiento” junto a Gregorio Martínez Sierra. Ninguna de estas colecciones contaba ya con la poesía del Parnaso -si no era con un Baudelaire investido padre del simbolismo-, cuyo espacio ocuparon autores como H. de Régnier o Lautréamont⁹¹¹. Por su parte, Fernando Maristany se hizo cargo, entre 1916 y 1932, de la sección literaria de la editorial Cervantes, en la cual se editarían aquellos populares tomos de “Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas”, una colección en la que tuvieron cabida románticos y simbolistas –Hugo, Musset, Lamartine o Verlaine- y de la que fueron excluidos los parnasianos, a excepción, de nuevo, de Charles Baudelaire, cuya obra nadie inscribía ya en los márgenes de la Escuela⁹¹².

El propio Maristany se encargaría de editar *Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa* (1916), traducción íntegra de una antología de Auguste Dorchain. Se trata de una obra de marcado carácter simbolista, pues el propio género de “poesía lírica” que Maristany integraba en el título respondía, según él mismo explicó en su prólogo, al intimismo y al subjetivismo sobre los que se cimentaba toda la creación poética moderna. Pese a todo, entre aquellas cien mejores poesías líricas podemos reseñar algunas piezas de autores del *Parnasse contemporain*: Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Banville, Heredia, Sully-Prudhomme, Coppée y Léon Dierx. En 1922, y con el título de *Antología general de poetas líricos franceses*, vería la luz una nueva entrega de la obra, aumentada con nuevos autores simbolistas y un parnasiano, Catulle Mendès.

Por último, y aplazada para otro capítulo de nuestro trabajo la inmensa labor en este ámbito llevada a cabo por Enrique Díez-Canedo, en 1929 se publicaba en Madrid una antología titulada es cuetamente *Los poetas*, a cargo de Luis Garner y Ángel Moliner. Benjamín Jarnés, prologuista de la obra, realizaba allí un examen sucinto de la poesía

⁹¹¹ Cf. Gallego Roca, Miguel. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España*. pp. 37-38

⁹¹² En concreto, el volumen de *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* dedicado a Baudelaire corrió a cargo de Elisabeth Mulder de Dauner y se puso a la venta en 1928. El 4 de marzo de ese año apareció en *El Imparcial* una reseña anónima en la que se aseguraba que “podemos afirmar que pocas veces hemos leído a Baudelaire mejor traducido (...) No podía faltar nombre tan glorioso en esta selecta colección que tan hermosa labor de cultura está realizando. El autor de “Flores del mal” es un poeta de tan honda, profunda y consistente emoción, que difícilmente se puede hallar otro que conmueva en el mismo grado nuestra sensibilidad”.

francesa del XIX en el que se censuraba secamente el parnasianismo: “Llegó el Parnaso con sus predilecciones por la forma, por el continente, que antes se había preterido, aunque sin quebrarla nunca. El culto a la forma llega a las letras con la escuela parnasiana, escuela de exactitud y orfebrería. Culto a la objetividad, derroche de recursos técnicos: más pobre, en suma, de espíritus geniales, como siempre que triunfa el inteligente artificio. (...) Es tarea para quienes no tienen la ambición de renovar la concepción del mundo, tema éste sólo a la medida de los genios”.

Ni Heredia, autor de una lírica “fría, como toda reconstrucción”, ni Coppée, ni Mendès, “espíritu artificial”, ninguno de los parnasianos salía bien parado a lo largo de las acusaciones de Jarnés, pues “todos incurrieron en el mismo vicio original: el empleo mecánico de elementos puramente formales, en la elaboración desjugada, inánime, de poemas artificiosos, aunque de fina marquetería idiomática. (...) Roto el hielo parnasiano, surgen en las letras de Francia los grandes creadores: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé”.

Pese a la tesis del texto de Jarnés, Luis Garner y Ángel Moliner supieron incluir entre los numerosos poemas antologizados de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Richepin, Rimbaud, Maeterlinck, Fort, Khan, Rollinat, Laforgue, Francis Jammes, Moréas o Verhaeren algunas piezas sueltas de Heredia, Banville, Coppée, Leconte de Lisle, Gautier o Sully-Prudhomme, demostrando que más allá de las odas y las directrices imperantes en su sistema poético, los versos perfectos del *Parnasse* no dejaban de suponer un sugestivo reto para cualquier traductor.

4.3.7 Perfil y espacio del parnasianismo en el modernismo español

Leyendo *La corte de los poetas* (1906) y *La musa nueva* (1908), primeras antologías de nuestro modernismo, hemos de conceder la coexistencia en su seno de variadas direcciones poéticas, entre las que el simbolismo no era la mayoritaria en detrimento del parnasianismo. Por más que fuese el cauce simbolista el que guiase al porvenir y que, a consecuencia de ello y de su incommensurable valor intrínseco, sean los poetas simbolistas quienes todavía acaparen el canon de la primera modernidad lírica española, a lo que nada objetaremos desde aquí.

Paralelamente a los poetas del modernismo simbolista, y de no menor relieve en su momento, desarrollaron su obra otros modernistas más eclécticos, en cuyos libros podemos señalar la presencia de distintas tendencias, una de ellas la parnasiana, de

filiación hereditaria en particular: son los Antonio de Zayas, parnasiano español por antonomasia, Manuel Machado, Francisco Villalpando y otros autores que la posteridad ha venido relegando a la marginalidad de la especialización académica.

Exceptuando quizá el caso de Antonio de Zayas, cuya obra se inscribe en su práctica totalidad dentro de los márgenes de la estilística parnasiana, estamos ante poetas modernistas que supieron conciliar en su obra la escritura simbolista, parnasiana, decadente, neorromántica o popular. No conforman un grupo separado de los simbolistas, cuya obra también recibió otros impulsos -lo popular o lo romántico becqueriano, por ejemplo-: todos son poetas del modernismo español. Lo único que los diferencia radica en que fueron tentados en algún momento, en mayor o menor medida, por lo parnasiano, y a estas tentativas nos ceñiremos a continuación.

4.3.8 Antonio de Zayas, duque de Amalfi y príncipe del parnasianismo

Al hilo de la revisión a que el modernismo ha sido sometido durante las últimas décadas debe entenderse la actual reivindicación, expresa en artículos, antologías y proyectos de investigación, de un poeta como el granadino Antonio de Zayas, duque de Amalfi (1871-1945), destacado modernista que ya en los años finales de su vida había caído en un absoluto olvido y desprestigio⁹¹³.

Todo ello, evidentemente, ha contribuido a facilitar la estimación de su valía y del lugar que ocupa el más parnasiano de nuestros poetas en el contexto del modernismo, más allá de anacrónicos recelos motivados por cuestiones extraliterarias. En efecto, y en mayor medida que sus méritos literarios, la postura política del duque, hombre de ideas

⁹¹³ Cf. Aguirre, J. M.: “Introducción”, *Antología Poética*, Exeter, University of Exeter, 1980, pp. V-XXVI; De Villena, L. A., “Un parnasiano español, Antonio de Zayas, entre el modernismo y la reacción” (1981), *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 2002, pp. 103-113; González Ollé, F. “Antonio de Zayas, principal poeta del parnasianismo español”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 4 (1982), pp. 129-145; Phillips, A. W., “Parnasianismo, modernismo y tradicionalismo (a propósito de Antonio de Zayas)”, *La Torre* (San Juan de Puerto Rico), III, nº 10 (1989), pp. 259-279; Mansberger Amorós, R., “Un parnasiano español bajo el signo de Heredia: Antonio de Zayas y Beaumont, duque de Amalfi”, *Revista de Literatura* (Madrid), LIV, nº 108 (1992), pp. 619-637; Correa Ramón, A., “Antonio de Zayas”, *Poetas andaluces en la órbita de modernismo. Diccionario*, Sevilla, Alfar, 2001, pp. 272-277; “Antonio de Zayas”, *Poetas andaluces en la órbita de modernismo. Antología*, Sevilla, Alfar, 2004, pp. 252-255; “Un poeta parnasiano de raíces granadinas: Antonio de Zayas Beaumont”, *Extramuros* (Granada), 32 (2003), pp. 24-27; “Introducción”, *Obra poética*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pp. 9-99; Primo Cano, C., “Calas en torno a la visión orientalista de Antonio de Zayas”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, nº 28 (2010), pp. 153-184. Según nos indica Carlos Primo en este último artículo, está desarrollándose actualmente en el Departamento de Filología Española III de la Facultad de Ciencias de la Formación de la Universidad Complutense de Madrid el proyecto de investigación «Joyeles bizantinos de Antonio de Zayas: el Orientalismo en sus vertientes finiseculares hispánicas», dirigido por el doctor Jesús Ponce Cárdenas.

ultraconservadoras, ha sufragado sin duda su exclusión durante un largo período de tiempo del canon de la poesía modernista, en un caso parejo al de su íntimo o a amigo Manuel Machado, por más que la rehabilitación de éste último haya sido anterior, más consensuada y de mayor congruencia con el atractivo y la trascendencia real de su obra. Hombre culto y cosmopolita, su elevada posición socioeconómica de aristócrata y diplomático le permitió siendo joven viajar y residir en lugares como París o Estambul, periplo que habría de dejar profunda huella en el espíritu y la obra del poeta. En el Madrid finisecular frecuentó tanto los círculos modernistas, en compañía de sus inseparables Antonio y Manuel Machado y el actor Ricardo Calvo, como las tertulias de autores consagrados y del prestigio de un Juan Valera. Según pudimos comentar en las páginas pertinentes, fue en casa del autor egabrense donde Zayas descubrió a quien se convertiría en su poeta de cabecera, José María de Heredia. Antes de ello, sin embargo, el granadino había dado a la imprenta un volumen de *Poesías* (1892) de estirpe becqueriana y zorrillesca, donde no faltan tampoco unas “Odas a la invención de las máquinas de vapor” o “Al descubrimiento de la electricidad”, así como un ensayo sobre *El Conde Duque de Olivares y la decadencia española* basado en una conferencia suya pronunciada en el Ateneo madrileño el 4 de junio de 1895.

En el Prólogo a su versión de *Los Trofeos. Romancero y Los Conquistadores de oro* de Heredia nos detallaba Zayas la evolución de su parecer respecto a la poesía parnasiana del cubano-francés a la luz de sus propias creaciones. En un principio, y tras aquella primera lectura en casa de Valera, el hecho de no dominar plenamente la lengua francesa y el “patriotismo (...) tenían ya predispuesto mi ánimo en contra del autor”. Este punto de vista cambiará, según él mismo reconoce, gracias a sus viajes por el Oriente de Europa. Tras contemplar la belleza artística y exótica de ciudades como Estambul, donde ejerció su labor diplomática entre diciembre de 1896 y junio de 1898, Zayas fue releendo *Les Trophées* y revisando su ideario estético, concretado finalmente en su libro *Joyeles bizantinos* (1902). En seguida el poemario sería “clasificado entre los parnasianos por más de un crítico sagaz, aunque al componerlo no pensé ni un solo instante que me alistaba bajo las banderas de tan gloriosa pléyada. Los juicios de los críticos y el modo terminante, y para mí de todo punto lisonjero, con que alguno de ellos tuvo la benevolencia de compararme con Heredia y de señalarme como a su avenido discípulo, movieronme a pasar de nuevo los ojos, ya algo más despiertos, por los espléndidos *Trofeos*, tanto para comprobar hasta qué punto era exacta mi

filiación reciente cuanto para formar, mejor preparado que antaño, acabada idea de los méritos del preclaro alumno de Leconte de Lisle. La segunda lectura de *Los Trofeos* fue para mí una verdadera revelación”.

Joyeles bizantinos se abre con una carta-prólogo dedicada a su amigo el polígrafo Eduardo Benot, y allí el poeta confiesa que “había escrito la obra para fijar en su memoria cuanto había admirado en sus viajes, evocando el quehacer de un fotógrafo o un pintor de postales. Por otra parte, nos dejaba también una serie de interesantes reflexiones sobre sus deudas con la poesía francesa: valiéndose del ejemplo y siguiendo los modelos de los grandes poetas franceses había logrado superar los límites del viejo retoricismo español, para en seguida, y a fuer de castigo, “desterrar de mi espíritu la manera peculiar de los poetas a quienes debía tanto beneficio al escribir las páginas que doy a la stampa ahora”.

A decir verdad, los *Joyeles bizantinos* participan de la poética del *Parnasse* en todo su esplendor. El libro consta en su mayoría de sonetos alejandrinos de carácter renovador, prefigurado por el empleo de una rima rica, asonancias internas, un léxico exótico – tanto que al final de la obra se incluía un glosario de voces extranjeras-, una acentuación fluctuante y diversas “innovaciones prosódicas” y “licencias en el empleo de los epítetos”. La mayor parte de los poemas remiten a una evocación plástica, objetiva, embellecedora de cuantos paisajes, escenas y personajes cruzaron por la mirada del poeta desde Granada a Estambul pasando por Atenas, aunque a veces Zayas se deje llevar por cierta interiorización no exenta de giros simbolistas, e invoque aquí o allá los estados anímicos del yo lírico. Estructurado, como buen poemario parnasiano, en diferentes secciones de inspiración netamente pictórica –“Episodios”, “Fondos”, “Paisajes”, “Impresiones”, “Costumbres”, “Retratos”, “Cortejos”...-, cuando al poeta le conviene recrear hechos del pasado su discurso soporta una carga culturalista que en nada difiere del historicismo o arqueológico de un Heredia o un Leconte de Lisle. Otras veces, sin embargo, la balanza se inclina a favor de la pura sensualidad, del orientalismo colorista que Gautier nos describiera en poemas y libros de viajes como *Constantinopla* y que plasmaran en bellos lienzos Delacroix o Léon Belly⁹¹⁴.

El libro mereció numerosas reseñas de diferente naturaleza en la prensa de la época. El nombre de Heredia resuena aquí y allá, y en este sentido cabe subrayar alguna como la

⁹¹⁴ Sobre las fuentes pictóricas y la interpretación del mundo musulmán presente en *Joyeles bizantinos*, cf. Primo, Carlos. “Calas en torno a la visión orientalista de Antonio de Zayas”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, nº 28 (2010), pp. 153-184.

publicada en *El día* por Fernando de Antón del Olmet, donde asistimos a una obcecada españolización del parnasiano francés: “La verdadera causa del gran efecto de los sonetos del poeta francés consistía en que el poeta era español. Escritos en francés, allí no había de francés más que un reducido número de palabras, porque hasta el léxico era español. Españoles los títulos de casi todos los sonetos y los nombres de los héroes que se mueven y de las cosas que se pintan y de los sitios en que los hechos ocurren. Y españoles el asunto y la época y el espíritu y hasta la rotundidad del período poético”. Para Fernando de Antón del Olmet, era por su cualidad de españoles y no por su valor literario que *Los Trofeos* produjeron “efecto extraordinario” en poetas de nuestra lengua como Rubén Darío en América y Salvador Rueda en España, pese a conceder que “la inspiración ajena es siempre mala y la inspiración de lo extranjero, funesta”, y más teniendo en cuenta que “el francés es un idioma antipoético, antirrítmico...”⁹¹⁵.

Ese mismo año de 1902 publicaba Zayas su tercer poemario, *Retratos antiguos*, precedido, al igual que *Joyeles bizantinos*, de una extensa dedicatoria, esta vez dirigida a Juan Valera, en la cual vertía sus opiniones sobre el modernismo. Saliendo al paso de las acusaciones que le lanzaran a propósito de *Joyeles bizantinos*, Zayas se preguntaba allí qué fuese aquello de ser modernista, “palabra cuyo sentido (...) comprendo menos cada día”. Por una parte, otorgaba que “si se considera modernista a escribir que, menospreciando las obras maestras de los ingenios de otros siglos, se lanza irreflexivamente a buscar novedades, sin otra brújula que los versátiles decretos de la moda y sin más numen que la sugestión de los neuróticos innovadores de París (...) abomino del modernismo”. Pero si ser modernista significaba creer “que no hay para qué intentar reproducir en arte lo que ya está producido, y que no se ha dicho aún la última palabra en sus dilatados dominios (...) entonces tengo a gala llamarme modernista”.

Retratos antiguos compila ciento cinco sonetos parnasianos de inspiración efrástica y métrica clásica: “como los lienzos, tem a de mis poesías, son también obras clásicas consagradas por el universal asentimiento, he encontrado una gran armonía entre las pinceladas magistrales de estos hermosos retratos y el verso endecasílabo, considerados como medios de expresión. La forma estaba ya impuesta por el pintor, y la misión del poeta era acomodar al clasicismo del pincel el clasicismo de la pluma”.

El ortodoxo parnasianismo de Zayas, quien privilegia en el prólogo lo visual sobre lo

⁹¹⁵ Cf. “Juicios emitidos por la prensa sobre libros del autor”, en Antonio de Zayas, *Paisajes* (1903).

auditivo -“la poesía debe tender a impresionar la vista”-, le impone a juzgar sus recreaciones líricas en un nivel inferior al lienzo que las inspira: “los retratos ejecutados por mi pluma están tomados de segunda mano, del natural visto a través de los colores de eternas paletas; y esta circunstancia tiene que disminuir su valor, aun suponiendo que estén trazados con maestría. La gloria que conquistó el labor del literato, en este caso concreto, ha de estar, por lo tanto, muy por debajo de la alcanzada por los pintores que del natural tomaron directamente los retratos insertos en este libro”.

El museo de Zayas, compuesto de retratos más o menos identificables para cualquier historiador del arte, se rige por un severo criterio estructural basado en las diferentes escuelas nacionales –italiana, española, germánicas, francesa e inglesa-. Por su parte, la ordenación de los lienzos en el seno de cada escuela obedece a una pauta estrictamente cronológica y autorial: si en un bloque vemos expuestos cuadros de un mismo autor, éstos están dispuestos según la fecha de su composición, según podemos observar en los siete sonetos dedicados a Tiziano. Todos los lienzos del museo, pues, son reconocibles, obras de arte del Prado y del Louvre que Zayas tuvo la fortuna de admirar y examinar al detalle en sus visitas.

La técnica compositiva del retratista combina tres perspectivas, una basada en la prosopopeya –descripción física-, otra en la etopeya –personalidad moral- y otra en la pragmatografía –biografía, peripecias y hechos del personaje-, de ahí que en estos *Retratos antiguos* asistamos a una interpretación de la historia europea, pues toda etopeya y toda pragmatografía denotan una actitud valorativa respecto a la figura representada. Baste comparar los sonetos sobre “Carlos V en Muhlberg” de Tiziano, un rey juzgado “columna de la fe” e “impávido César” cuyo gesto inspira una “majestad sombría”, con el de “Carlos II” de Carreño, “triste el mirar, / ajada la mejilla”, o el de “Carlos IV” de Francisco de Goya, todo él sensualidad y malsana decadencia dieciochesca:

Con peluca de crin ceremoniosa
Su faz encuadra el bonachón Capeto
Que siempre fiel al conyugal respeto
En los ojos se mira de su esposa.

La holganza sacudir apenas osa,
De Reyes cien degenerado nieto,
Y a una tutela adúltera sujeto

En los jardines de Aranjuez reposa.

En el pálido labio la sonrisa,
No acierta a ver que el lecho y la diadema
Con un privado criminal comparte;

Y de la mano de la infausta Luisa,
Degradando el blasón, inciensos quema
A las plantas del Cónsul Bonaparte.

Manuel Machado dedicó al libro una interesante reseña, “*Retratos antiguos* por Antonio de Zayas”, en *El Liberal* de Sevilla -27 de noviembre de 1902⁹¹⁶-, y allí valoraba en su amigo a un auténtico parnasiano digno de heredar el cetro de Heredia: “Zayas viene a ser a nuestro clasicismo, lo que José María de Heredia al griego: conservador y pontífice de la forma (...). He dicho implícitamente, al comparar con Heredia al autor de *Retratos antiguos*, que Zayas es un poeta que no canta. Pinta, o mejor aún, esculpe. Rinde con exactitud suprema la naturaleza o el arte, el paisaje o la estatua, y desaparece perfectamente detrás de su obra”.

Para Manuel, en la lírica moderna coexistían dos tendencias dispares, una parnasiana, cuyos poemas “serenos, quietos (...) es preciso admirar siempre, y a los que se ama sin tribulaciones ni espasmos. Son llores que lloran y no se prestan a ser como nosotros otros queramos”, y otra simbolista, cuyos poetas “escriben a medias con el lector. (...) No quieren decir las cosas, para que usted las suponga como quiera. Sus libros palpitan y son como seres vivos a nuestros ojos; (...) tratan y se pelean con nosotros; son amables, volubles y siempre distintos, porque os reflejan”. Zayas, y con él su maestro Heredia, se adscribirían rotundamente a la primera: “De Heredia nadie sabe nada, sino su obra; ni se le ama ni se le detesta. Se le admira. Así, Zayas”.

Antonio Machado, por su parte, comentaba de esta guisa los *Joyeles bizantinos* y los *Retratos antiguos* en *El país*, el 3 de agosto de 1903: “La colección de poesías tituladas *Joyeles bizantinos* constituye por su espíritu y por su forma un libro parnasiano, si llamamos parnasianismo a aquella intención de arte que persigue una absoluta impersonalidad en la obra. [Zayas es] un admirable discípulo de Heredia que restituye a la lengua española las rimas del maestro, [que muestra] el decidido propósito de

⁹¹⁶ Recogida por Rafael Alarcón Sierra en su edición a las prosas de Manuel Machado *Impresiones. El modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, pp. 313-319.

consumar la adaptación de este ideal *parnasiano* (...) al arte español y a la lengua española”.

Antonio, que por esas fechas daba a la imprenta sus *Soledades*, se mostraba con todo un acérrimo enemigo de las aspiraciones parnasianas de su amigo, y le conminaba a que en su próximo libro dijera “algo de su íntimo sentir, porque enfrente de la naturaleza no es posible ser impersonal, ni completamente *parnasiano*”. Por más que considerase la poesía de Zayas una brillante consecución del ideal poético parnasiano, no dejaba de indicar que éste ya no expresaba el auténtico espíritu de la modernidad. No sólo por su impasibilidad, también por su métrica: si Zayas conseguía superar la hueca retórica del realismo español, aún estaba lejos de la expresión verdaderamente moderna, cuyo ritmo no obedecía ya a los rígidos períodos de la Escuela de Núñez de Arce, si no a la armonía tremolante de Darío: “[Zayas] despoja el verso alejandrino de los acentos fijos en la segunda sílaba de cada hemistiquio, es decir, de los martillazos isócronos a los que los rancios rimadores llaman todavía ritmo. (...) Ahora bien: entre el verso clásico, uniforme y monótono, y el verso rítmico, armonioso y musical, maravillosamente realizado en español por Rubén Darío y en francés por algunos poetas, existe un verso que, logrando apartarse del primero, no llega a ser el segundo”⁹¹⁷.

Zayas no desoiría los consejos de los Machado, y sus *Paisajes* (1903) no sólo evocan un algo de su íntimo sentir, también su discurso pretende insinuar “esa indescisión crepuscular, esa tibia luz velada” que Antonio pedía a los poetas en la anterior reseña. Hablamos de simbolismo, por más que el propio autor, sin embargo, considerase aún que su poesía seguía la pauta del parnasianismo en tanto que no desvelaba gran cosa de su intimidad. En una “Carta inédita” escrita para “un literato insignie dedicándole un ejemplar de *Paisajes*”, opinaba que en esta obra pretendía “sugerir a quien tuviere la paciencia de leerlos con buena voluntad” “un cúmulo de sensaciones, impresiones y “sentimientos tan sinceros como vagos”, es decir, que había procurado “ocultarme tras de mis versos (...) al modo de los Parnasianos...”⁹¹⁸.

Juzgándola parnasiana, Zayas demuestra que no ha logrado realmente comprender ni

⁹¹⁷ “Antonio de Zayas. *Joyeles bizantinos. Retratos antiguos*”. Recogido por Oreste Macrí en su edición de *Prosas completas* de A. Machado, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 1452-1457.

⁹¹⁸ Recogida por el autor en sus *Ensayos de crítica histórica y literaria*. Imprenta de A. Marzo. Madrid, 1907, pág. 296. Unos párrafos más adelante, Zayas embiste contra la poesía política, docente y moralista del XIX, el humorismo campoamoriano, la “rotundez prosódica” de Núñez de Arce e incluso el modernismo, “falange de poetastros que blasonando de modernistas, odiosa palabreja, padecían en desmayado lenguaje las inhábiles traducciones que en la América española se perpetran de los poetas franceses más en boga durante la segunda mitad del siglo XIX”.

asimilar la manera impresionista y simbolista que se arroga. Más allá de que el yo poético, confesional y sentimental asome ahora en muchos poemas, paseándose por abandonados y otoñales jardines, o por una castilla polvorienta por donde cruza la sombra del Quijote. Más allá de su desmayado empleo de algunos símbolos –fuentes, norias, canciones infantiles-, imitado de las *Soledades* del menor de los Machado⁹¹⁹. Más allá de la jondura flamenco, de los negros bordones de la melancolía cuyos ecos provienen del *Alma* de Manuel, las actitudes y aptitudes expresivas de Zayas difieren, salvo nobles excepciones, de las de un simbolista a carta cabal. Soltando la pluma de Heredia y prendiendo la de Verlaine, Zayas hace aflorar en demasiadas páginas lo postizo de su pretendida sugestión subjetiva. Muchos poemas son en puridad los de un parnasiano que ha injertado, flores falsas, las palabras “alma” o “melancolía” en ciertos versos, rematados en ineficaces puntos suspensivos...

De nuevo Manuel Machado firmaría una sustanciosa reseña, “*Paisajes* de Antonio de Zayas”, en *El Liberal* de Madrid -26 de enero de 1904-. Debido al giro que la poesía de su amigo da en este libro, prefiere a hora evitarle encasillamiento alguno: “Cuando yo tuve la manía científica se me ocurrió *catalogar* a Zayas entre los *Parnasianos*, poetas impersonales, cinceladores o pintores literarios. Lo diuté próximo pariente del gran Leconte de Lisle y –para que nos entiéramos- le llamé el Heredia español. En efecto –me decía yo- estos *Joyeles bizantinos*, y, sobre todo, este admirable museo de *Retratos*, son obras maestras de pintura, y no hablan más que un cuadro o una estatua. El autor está perfectamente ausente. *Zayas pinxit*, Parnasiano. Y me quedé tan contento (...). Pero hete aquí que parece el libro *Paisajes*... y las bolas comienzan a no caer en el cubilete... *Simbolismo, impresionismo, parnasianismo* no viene bien...”

Pese a todo, Machado se apresura a aplaudir, en clave simbolista, la renovada naturaleza poética de Antonio de Zayas, despojada ya de su severa condición parnasiana: “Los *Paisajes* de Zayas (...) tienen un alma, inseparable ya del alma del poeta (...). La vida palpita, se mueve, se muere. Lo misterioso y lo inefable nos imponen esa deliciosa compunción sentimental que nos quita el derecho a juzgar: lo vago, lo desconocido – que es lo más, y lo más importante en realidad- se hace sentir a cada momento, y sin dejarse ver, se nos impone y nos encanta...”. Finalmente, no le dolerán prendas para tildar los *Paisajes* de Zayas de “cuadros impresionistas”, más interesantes que aquellas

⁹¹⁹ Cf. González García, J. M. “Antonio de Zayas: el mar, la fuente y el agua”, en *Darío a Diario: Rubén y el modernismo en las dos orillas* / coord. por Angel Esteban, 2007, pags. 401-420.

postales y retratos parnasiaños: “Si antes, con *Joyeles* y *Retratos antiguos*, despertó Zayas vuestra discreta admiración, ahora sentiréis con él sus *Paisajes*. Y eso es mejor”. *Noches blancas* (1905) persiste en los tonos intimistas de *Paisajes*, en la estela de una lírica que se quiere simbolista y que bebe por igual de la influencia de los dos Machado. Según Zayas nos confiesa en su prólogo, pretendía entonces “reflejar las sensaciones que despertó en mi alma meridional la contemplación de los paisajes escandinavos, pobres de sol y profundamente silenciosos”. Aun así, no todo es paisajismo anímico en el libro, pues asistimos en algunas fases del mismo a un tímido retorno al parnasianismo ecfástico de los *Retratos antiguos*, plasmado en una serie de sonetos dedicados a varios personajes de la realeza y de la historia de Suecia, país en el que el poeta ejercía sus labores diplomáticas.

Noches blancas no gozó de la misma repercusión que sus poemarios anteriores, aunque no por ello dejaría la prensa de hacerse eco de su publicación. Así, en el revista *Nuevo mundo*, el 30 de marzo de 1905, apareció una reseña de Emilio H. del Villar en la cual el crítico destacaba en primer lugar el prestigio que había adquirido Zayas en el decurso del Fin de Siglo español. Sin embargo, y a propósito de la reciente sensibilidad simbolista del poeta, Villar concluía que el temperamento meridional, católico y parnasiano de Zayas no era el más adecuado para sugerir con sutileza el paisaje de las regiones boreales: “Entre la personalidad psíquica de Zayas, entre su sentimiento estético y el ambiente de Suecia, existe una innegable repulsión. (...) Su temperamento meridional y católico, no ha podido penetrar íntimamente en un medio septentrional y luterano. Por eso *Noches blancas* me parece un libro menos parnasiano, más subjetivo que *Joyeles bizantinos* y *Paisajes*”.

No serían tan descabelladas las teorías de Villar cuando el propio poeta, al año siguiente, sostendría opinión semejante en una incendiaria conferencia sobre “El Modernismo”⁹²⁰. Zayas juzga allí la adaptación hispánica de la “indecisión crepuscular”, de la “tibia luz velada” que celebrase Machado, en fin, de la inspiración septentrional del simbolismo poco menos que un artificio propio de imitadores descerebrados: “Los colores del prisma son indudablemente más hermosos y halagan más la vista de la gente del Mediodía que no los tonos grasientos puestos de moda por los hijos de la nebulosa Inglaterra; y, no obstante, el andaluz, el napolitano o el dalmata civilizado adoptara las vestimentas de apagados colores y no osara exponerse a ser

⁹²⁰ Incluida en *Ensayos de crítica histórica y literaria*. Imprenta de A. Marzo. Madrid, 1907.

blanco de las burlas de los elegantes, engalanando su grácil apostura con las policromas estofas, cuya variedad y viveza de matices seguirá él, a pesar de todo, prefiriendo a la plumiza gamá que en Pycadilly impera...”. Su postura es de un casticismo intransigente, y al afrancesamiento poético, al que acusa de encubrir motivaciones revolucionarias en lo político y en lo moral, Zayas opone la tradición española católica e imperial. Sus ataques van dirigidos contra los modernistas de signo más decadente, “los delicuescentes”, los “anarquistas literarios”, entre quienes destaca a los poetas hispanoamericanos, de quienes opina, no sin cierta xenofobia, que hablan un “discutible castellano”.

En consonancia con tales valoraciones, el poemario que ese año da a la imprenta, *Leyenda* (1906) anticipa lo que con el tiempo se constituirá en su manera poética dilecta: la exaltación reaccionaria y patriótica del pasado español, histórico y literario, a través de sus figuras capitales: Alfonso X, Cisneros, los Reyes Católicos, Gonzalo de Berceo, Jorge Manrique... En general, no se trata ya de aquel museo parnasiano de *Retratos antiguos*, sino de la castiza glorificación de la patria tal como pudiera haberla expresado cualquier vate de nuestro realismo. Ello no significa que renuncie Zayas a la ékfrasis puramente parnasiana cuando trata de evocar nuestra historia del arte, ni que deje de asimilar el primitivismo finisecular recreando lengua y formas medievales en piezas como “Cantiga de serrana”, “Endechas al modo de Jorge Manrique” o “Romancero”. Pero a la lírica de Zayas comienza a pesarle demasiado su escudo de armas.

Pese a todo, a la altura de 1906 el granadino era sin duda uno de los poetas más reputados del modernismo español, y su nombre, asociado siempre al de Heredia, aparecía en las principales revistas –la *Revista moderna de México* o la madrileña *Renacimiento*, por ejemplo–, antologías –*La corte de los poetas* (1906)– y todo tipo de publicaciones, reseñas y artículos sobre la nueva estética⁹²¹. Ese año firmaba, además, la protesta por la concesión del Nobel a Echegaray junto a la plana mayor del modernismo.

Parnasiano y castizo tal Emilio Ferrari o su amigo Manuel de Sandoval, su actitud no

⁹²¹ De 1906 data la obra de J. M. Ricardo *De literatura contemporánea*, en la que consideraba a Zayas “moderno y aun modernista”, para en seguida precisar: “lo que ha querido ser, lo que realmente es: un cultísimo parnasiano”, elogiando la factura de su endecasílabo aunque censurando su impenitencia. Citado por González Ollé, F., “Antonio de Zayas, principal poeta del Parnasianismo español”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 4 (1982), 129-145.

pasaría desapercibida para un sector de la crítica, que comienza a separarlo del grupo modernista. Apoyándose en los juicios de los galóforos de Zayas, Emilia Pardo Bazán publicaba un artículo en francés en *La Revue* de París donde distinguía claramente a modernistas de parnasianos: “Antonio de Zayas, qui est assurément un jeune poète, ne saurait être compté parmi ceux que (...) on appelle “des modernistes”. Il appartient plutôt à la famille des parnassiens et des orfèvres du vers; il préfère, sans doute, Hérédia à Verlaine ou à Rodenbach (...). Son art, plutôt plastique, diffère entièrement des autres “jeunes” qui empruntent ses effets à l’art musical. Et c’est cela qui met Antonio de Zayas à une place à part dans ce mouvement”⁹²². Por su parte, Manuel Machado, en su respuesta a la “Enquête sobre el modernismo” de *El nuevo mercurio* –nº 3, marzo de 1907-, le negaba igualmente el calificativo de “modernista” para referirse a él como al “último de los parnasianos, el Heredia español, absolutamente impersonal y dueño de la forma”.

Tras varios años de intenso trabajo apareció por fin su traducción de *Los Trofeos. Romancero y Los conquistadores de oro*, dedicada “a la memoria de José María de Heredia”. En el prólogo, Zayas nos confesaba sus razones para haberla llevado a cabo, y la principal, como no podía ser de otro modo, apuntaba al hispanismo del poeta: “Veía yo en José María de Heredia un gran poeta español, no solo por su abolengo y apellido sino también por los destellos de su estilo meridional, por la propeñsión indeclinable a ser sonoro tan característica de los vates nacidos en nuestra tierra, y por el hondo sentimiento que palpita en cuantos asuntos españoles escoge el insigne poeta para tema de sus intachables estrofas”.

El elogio fúnebre que el granadino entona en honor de José María de Heredia implica una rotunda defensa de los valores de la propia poética parnasiana, cada vez más denostada en el sistema literario de principios del siglo XX. Para Antonio de Zayas, “contagiar al que lee el arrobamiento que causa la serenidad del crepúsculo, el vago murmullo de los mares o la quietud solemne de los prodigios arqueológicos, presupone en el que escribe inmensa capacidad para sentir. (...) Expresión de profundas emociones puede ser y es la poesía parnasiana”.

La edición de *Los Trofeos* apareció sin fecha, si bien Max Henríquez de Ureña, en su propia traducción del libro heradiano, indicaba erróneamente la de 1910, datación que sería tomada al pie de la letra por Enrique Díez-Canedo en su antología *La poesía*

⁹²² Recogido en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973, tomo III, pág. 1275

*francesa del Romanticismo al Superrealismo*⁹²³. La primera noticia que tenemos de la traducción de Zayas nos fuerza, sin embargo, a retrasar su venta en las librerías. Mientras H. Bédarida adelantaba la edición a “peu après la mort de Heredia”, hecho acaecido el 3 de octubre de 1905⁹²⁴, Roberto Mansberger Amorós ha prejuzgado que Bédarida consideró tal fecha “sin duda erróneamente”, y sin aportar ningún dato concluyente aporta la de 1909⁹²⁵.

Mansberger podría estar partiendo del dato presentado por J. M. Aguirre en su *Antología poética* de Zayas, donde se nos indica que “el sello de recepción del ejemplar en la Biblioteca del Museo Británico (British Library) lleva la fecha del 9 de julio de 1909”⁹²⁶. Prudentemente, Allen W. Phillips sitúa la edición “hacia 1907”⁹²⁷, en tanto que Amelina Correa Ramón opina que “se podría fijar entre 1907 y 1909”, aunque se decanta por este último año en base a que en las “Obras del traductor” anunciadas en la edición de *Los Trofeos* aparece como “en preparación” el poemario de Zayas *Reliquias*, que habría de ver la luz justo en 1910, con lo cual resultaría improbable que el poeta lo anunciase nada menos que con tres años de antelación⁹²⁸.

Bédarida no iba tan desencaminado al situar la edición poco después de la muerte de Heredia, pues el 12 de octubre de 1905 Emilio H. del Villar, persona cercana a Zayas, rendía homenaje al autor de *Les Trophées* en la revista madrileña *Nuestro tiempo* asegurando que las traducciones del granadino, aunque inéditas, estaban ya concluidas, reconociendo además que él mismo las había podido leer en la intimidad.

Es sin embargo *El Heraldo de Madrid* el que nos aporta los datos más concluyentes para fechar con exactitud la publicación de *Los Trofeos*. En su edición del 20 de octubre de 1908 puede leerse, entre sus “Notas de la tarde”, la siguiente, en la cual ya se transcriben algunos pasajes del prólogo zayesco: “Uno de nuestros más ilustres poetas, de los de mayor originalidad e inspiración, D. Antonio Zayas, ha traducido en verso

⁹²³ Cf. *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo*, Losada, Buenos Aires, 1945, pág. 116; José María de Heredia, *Los trofeos*, Losada, Buenos Aires, 1954, pág. 132.

⁹²⁴ “Sur la fortune de J. -M. de Heredia en Espagne et dans l'Amérique latine”, *Revue de littérature comparée*, 11 (1931) pág. 54.

⁹²⁵ “Un parnasiano español bajo el signo de Heredia: Antonio de Zayas y Beaumont, Duque de Amalfi”, *Revista de literatura*, 54:107/108 (1992:enero/dic.).

⁹²⁶ Zayas, Antonio de. *Antología Poética*, ed. e introducción de J. M. Aguirre, Exeter, University of Exeter, 1980, pág. XXV.

⁹²⁷ “Parnasiansismo, modernismo y tradicionalismo (a propósito de Antonio de Zayas)”, *La Torre*, San Juan de Puerto Rico, nº 10, abril-junio de 1989.

⁹²⁸ Zayas, Antonio de. *Obra poética*, Edición e introducción de Amelina Correa, Vandalia, Sevilla, 2005, pág. 35.

castellano *Los trofeos*, del gran poeta Heredia, español, como dice el Sr. Zayas, no sólo por su abolengo y apellido, sino también por los destellos de su estilo meridional, por la propensión indeclinable a ser sonoro, tan característica en los vates nacidos en nuestra tierra...”. Apenas un mes después, el 26 de noviembre de 1908, el mencionado Emilio H. del Villar publicó en la revista *Nuevo mundo* la reseña del libro, afirmando que nada le parecía más “lógico (...) que su traductor en España haya sido Antonio de Zayas, portaestandarte del parnasianismo español”.

No se habían cumplido aún dos meses de la publicación de estas notas cuando Manuel Machado, en un texto que parece haber pasado desapercibido, nos regalaba sus opiniones de la obra en *El Herald de Madrid*, el 8 de enero de 1909, “Dos grandes poetas y un solo libro”: “Si alguna voz se ha prestado a las Letras universales un servicio grande; si jamás se han realizado prodigios artísticos, verdaderos milagros de imitación y com penetración con el espíritu de un autor, ese fue el momento en que Zayas dio por terminada su admirable versión de *Los trofeos*, de Heredia...”.

Machado, que considera a Heredia “el más español de los grandes poetas del fin del siglo pasado”, concede a Zayas el título de gran representante del Parnaso en España, pues él mismo no se considera tal, sino poeta “impresionista”: “Ahora bien; por parnasiano entiéndase al poeta impersonal, que desaparece tras de su obra, cultivador y sublimador de la forma en el más alto sentido de la palabra, orfebre del lenguaje y enamorado sólo de la perfección. Tal Heredia en Francia, tal Zayas en España. Por eso esta admirable y única versión de *Los trofeos* tiene tan alto significado en la historia de la literatura mundial contemporánea... Además, ¿quién sabe?—yo lo sé—; tal vez soñó Heredia para muchos de sus poemas con la música bárbara y clara de nuestro enérgico castellano...”.

La cuestión de la fecha de publicación de *Los Trofeos* queda así zanjada, y ya estamos en condiciones de afirmar que el libro salió en el otoño de 1908, probablemente a finales del mes de octubre. En cuanto a su recepción, y pasando por alto el amiguismo de Machado o el paisanaje de Melchor Fernández Almagro, cabe decir que con el paso del tiempo devino en negativa⁹²⁹. De nada le sirvió a Zayas, en los párrafos dedicados a cuestiones de traductología de su prólogo, excusarse por las varias licencias que la

⁹²⁹ El granadino Melchor Fernández Almagro (1893-1966) juzgaba *Los Trofeos* de Zayas como “las traducciones en verso más exactas y bellas que pudiéramos registrar”. “Antonio de Zayas, duque de Amalfi”, *En torno al 98*, pág. 182, recogido por Amelina Correa en su “Introducción” a la *Obra poética* de Antonio de Zayas, Vandalia, Sevilla, 2004, pág. 36.

dificultad de la tarea le había forzado a cometer. Así lo apuntaba con el objetivo real de distanciarse de aquel modernismo que, partiendo de la métrica simbolista, estaba rompiendo los moldes tradicionales: “No pienso por lo tanto el lector, si en raras páginas de este libro hallare algunas de las apuntadas licencias ya rayanas en libertinaje, que yo ni por un momento patrocino las novísimas corrientes propensas a arrastrar con ímpetu iconoclasta los encantos del ritmo y hasta la sintaxis española. Yo sigo esforzándome por pulir la estrofa en perfecta armonía con el genio peculiar de la lengua castellana”.

Si Enrique Díez-Canedo, en su antología de 1913, *La poesía francesa moderna*, contaba con varias versiones de Zayas en el epígrafe dedicado a Heredia, en la edición ampliada de dicha antología, *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo* (1945) éstas fueron totalmente sustituidas por las de Max Henríquez Ureña e I. E. Arciniegas. Ya en su artículo “Traductores españoles de poesía extranjera” - *La Nación*, 7 de junio de 1925- Díez-Canedo sentenciaba que “Zayas, al traducir a Heredia, lo vuelve aún más rígido. Las sonoridades españolas de este poeta parnasiano acentúan la calidad de dureza con que están labrados los sonetos franceses. En último término, son las mismas virtudes, exageradas, las que resplandecen en la versión del duque de Amalfi”⁹³⁰. Como tuvimos ocasión de comprobar, mucho más duro con nuestro poeta se mostraría el colombiano Ismael Enrique Arciniegas, quien se enfrascó en la traducción de *Los Trofeos* (1934) a guisa de desquite ante la nefasta labor de Zayas: “He leído, con estupor, una traducción íntegra de *Los Trofeos* hecha por el señor Antonio de Zayas, Duque de Amalfi, autor de buenos sonetos originales. Mejor habría sido, para su buen nombre de poeta, que no hubiera intentado tal versión, que le resultó deplorable...”.

Reliquias (1910) supuso el último libro de Antonio de Zayas escrito a la manera de un parnasiano de escuela, y la última obra verdaderamente destacable de su producción lírica. Siguiendo el patrón de aquellos *Retratos antiguos*, Zayas nos presenta de nuevo un sonetario endecasilábico dividido en secciones cuyas piezas se ajustan con rigurosidad al tema y al tono del conjunto en que se inscriben. Así, en “Catedral” contemplamos un “Pórtico”, unas “Gárgolas” o un “Púlpito”; en la “Liturgia” se nos describe la “Procesión”, la “Custodia” o el “Órgano”; o de la “Panoplia” se nos perfilan distintos elementos como el “Broquel”, el “Almohete” o las “Espadas”. Un libro de estas

⁹³⁰ Recogido en Díez-Canedo, Enrique. *Obra crítica*, Introducción y selección de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa. Fundación Santander Central-Hispano, Madrid, 2004, pág. 453.

características en pleno 1910, y como su propio título indica, no era otra cosa que una verdadera reliquia de un estilo pasado de moda, pero una reliquia brillante digna de un gran poeta parnasiano.

El poemario se abre con una serie de cuatro sonetos introductorios de los que se sirve el autor para proferir una sincera manifestación de fe parnasiana de signo castizo y reaccionario. El orfebre parnasiano abandona en algunas estrofas su labor artística para enaltecer su catolicismo imperial, pero no por este “retroparnasianismo”, común a otros autores como su amigo Manuel de Sandoval, pecó Zayas de menos parnasiano ni de menos poeta. Pese al integrismo radical de muchas composiciones como “Ante un crucifijo” o “Incienso”, aún podemos señalar entre estas *Reliquias* cierta combinación de lo pagano y lo cristiano, de lo litúrgico y lo profano de raigambre modernista. Recordemos “Custodia”, soneto que bien podría situarse a la diestra de “Le Vieux orfèvre” de Heredia sin desmerecerse un ápice:

Experto artista milanés, que el lauro
Ciñó en bronceo medallón a Orfeo
Y a la sien de Mercurio el caduceo
Y el látigo de Alcides al Centauro,

Labró este sol con sílice del Dauro,
Que en el altar de la vetusta Seo
Eleva Marcos apoyado en Leo
Al par que Lucas sostenido en Tauro.

La empresa de los dos evangelistas
Alumbran llamas tímidas de velas
Y el resplandor de lámparas de azófar;

Y en torno del Viril, cien amatistas
Separan redondeles de espinelas
Y estrellados polígonos de aljófar.

El primero en saludar la aparición de estas *Reliquias* fue nada menos que Rubén Darío en un artículo, “Antonio de Zayas”, recogido luego en *Letras* (1911). Contrario, desde su concepción radicalmente individualista del arte, a cualquier escuela, Darío le niega a Zayas encasillamiento alguno: “Se le ha querido absurdamente afiliar a esta o aquella tendencia literaria; quienes le hacen seguidor de los clásicos, quienes le declaran

parnasiano, quiénes le bautizan con el absurdo epíteto de modernista (...). Él es simplemente un poeta, un artista del verbo; sincero, de conciencia, y como tal capaz de contradicciones en el proceso de su evolución mental...”. Finalmente se ocupa Darío de la versión de *Los Trofeos* dedicándoles un tibio cumplido y reconociendo su aversión por las traducciones en verso: “Un poeta es intraducible. Si el traductor es otro poeta, hará obra propia. El canto del poeta extranjero no será comprendido sino por los que entienden su música original. Con todo, alabo la traducción que Antonio de Zayas ha hecho de la obra herediana, porque ha dado a España la poesía de un poeta que tenía mucho en su espíritu de español...”⁹³¹.

Los últimos libros de Antonio de Zayas nada aportan ya al conjunto de su obra, y por lo demás se alejan resueltamente del parnasianismo ortodoxo de los primeros títulos para redundar en una suerte de casticismo historicista y grandilocuente, más deudor de la oda cívica que del Arte por el arte. Así, *Epinicios* (1912) y *Epinicios. Segunda serie* (1926) se componen de medallones encomiásticos, mientras que *Plus Ultra* (1924), dedicado a Alfonso XIII, alterna la exaltación imperialista con una serie de homenajes a numerosas autoridades contemporáneas, versos de circunstancias, “poesías episódicas que pudieran calificarse con el nombre de correspondencia literaria”, según declara el propio Zayas en su prólogo. Finalmente, *Ante el altar y en la lid* (1942), obra consagrada “a la memoria de los insignes campeones en la tierra, en el mar y en el aire, inmolados en holocausto a la Patria”, glorifica la cruzada franquista en un tono semejante al que empleara su amigo Manuel Machado en otro libro de infausto recuerdo, *Horas de oro* (1938).

4.3.9 Manuel Machado y la éfrasis sugestiva

Dada la ingente bibliografía pasiva que ha inspirado uno de los más grandes poetas del modernismo y del siglo XX español, Manuel Machado (1874-1947) nos veremos obligados a acotar el terreno y a centrarnos exclusivamente en aquella vertiente de su obra que, a priori, presenta los más evidentes rasgos parnasianos, la mayoría de ellos de

⁹³¹ Hemos localizado otras dos reseñas en la prensa de la época. La primera, sin firmar, vio la luz en *El Imparcial* -21 de febrero de 1910-, y su autor, tras hacerse eco de las palabras de Darío, alababa las traducciones heredianas y reproducía varios sonetos de *Reliquias*. Por su parte, el 10 de marzo de 1910 firmaba Emilio H. del Villar en *Nuevo mundo* su ponderación de la obra, transcribiendo varios poemas y aplaudiendo a su autor, “el delicadísimo poeta que ha introducido el parnasianismo en España”.

naturaleza sonetística, ecfrástica, herediana⁹³².

Ante todo y en primer lugar, debemos tener presente siempre que el mayor de los Machado, a diferencia de Zayas, fue poeta cuya lírica supera la vieja manera parnasiana “modernizándola” y “espiritualizándola”, sirviéndose de una serie de procedimientos expresivos asimilados del impresionismo y el simbolismo franceses. Como buen modernista, Machado atribuye a la nueva estética una índole individualista y heteróclita, remisa a adscribirse a ningún dogma o escuela. De entre sus varios juicios sobre el modernismo, basten recordarse el célebre “El modernismo y la ropa vieja” – *Juventud*, octubre de 1901- o la conferencia de 1911 “Los poetas de hoy” – *La guerra literaria* (1913)- para cerciorarse de ello: desde su óptica, modernismo es anarquismo estético, radical subjetivismo, confluencia de tendencias dispares en el crisol de la libertad absoluta del arte en su búsqueda de la belleza: “Aquí se complica bajo el dictorio de *modernismo* una porción de tendencias, de escuelas, de sistemas y modos de ver artísticos que han tenido en Europa completo desarrollo y producido sus frutos. (...) Mallarmé con los simbolistas, haciendo del misterio el secreto del arte. Leconte y la pléyade, que por el contrario, quieren la poesía de luz griega, serena y clara. Poesía esculpida en mármol. Heredia, orfebre de versos, autor ausente de la obra, si más ideal que la forma... La novísima escuela estética que funda la moral en lo bello. Los llamados decadentes, los pintores de impresión, como Manet. Los filósofos del color; Puvis de Chavannes, el gran maestro con su pintura del alma. Y el que tuvo lo bueno de todos y lo suyo, Verlaine inimitable” [“El modernismo y la ropa vieja”].

De todas estas escuelas, la simbolista-impresionista de Verlaine, según Machado, representa como ninguna otra la naturaleza de la poesía moderna, “porque el matiz es la característica de nuestro mundo artístico”. Como a continuación veremos, la visión del modernismo que tuvo Manuel Machado se correspondía perfectamente con su *praxis* poética, mayoritariamente concebida bajo la influencia de Verlaine, a quien tradujo en

⁹³² Probablemente fue a raíz de su íntima amistad con Antonio de Zayas que Manuel tuvo su primer conocimiento de *Les Trophées*, pues el poeta granadino se había traído en 1898 de París un ejemplar del libro que pasó de mano en mano en su círculo más íntimo. Aunque tampoco es improbable que el propio Machado se hiciera con un ejemplar durante su primera estancia parisina, en tre marzo de 1899 y diciembre de 1900. Cf. Alarcón Sierra, R. *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, pág. 33. La obra de Alarcón Sierra significa uno de los más profundos y documentados estudios que se hayan dedicado a Machado, de ahí que remitamos continuamente a él a propósito de las fuentes y la interpretación de su primera etapa poética.

varias ocasiones⁹³³.

Alma (¿1902?⁹³⁴), primer libro modernista de Manuel Machado, fija ya con madurez plena todos los impulsos poéticos que habrían de regir su trayectoria posterior: simbolismo, decadentismo, impresionismo, parnasianismo, lírica popular, etc. Acorde con lo intencionado del título, la obra comienza con una primera sección de tono netamente simbolista, “El reino interior”, pese a que algunos críticos le hayan pretendido cierto parentesco parnasiano a piezas como “Oasis”. Ya Miguel de Unamuno, en su reseña al libro, advertía allí “dejos fatales de Leconte de Lisle”⁹³⁵. “Oasis”, sin embargo, sólo coincide con la manera Leconte de Lisle en su ambientación exótica -el desierto arábigo, los camellos...-, pues en lo impresionista y fragmentario del verso, tanto como en la sugerencia de su final abierto -presagio de la muerte perfilado por esa “sombra elástica de un tigre”-, se diluye y difumina la rotundidad semántica propia de la estilística parnasiana. La economía de medios al servicio de esa sugerencia última contrasta así con las extensas y morosas descripciones que marcan el discurso unívoco de Leconte de Lisle en poemas como “L’Oasis” –*Poèmes barbares*-. Además, y ello no deja de resultar indicativo, Machado siempre mantuvo esta pieza en la sección simbolista de “El reino interior”, pese a las reestructuraciones que sufriría después la obra.

“Castilla” también ha sido juzgada por algún crítico pieza de carácter parnasiano dadas su temática histórico-literaria y su objetividad descriptiva⁹³⁶. Dedicada a “Manuel Reina. Gran poeta”, se inscribe en la actualización finisecular de los temas medievales, y en concreto, en la recreación de episodios del *Poema de Mio Cid*, muy en boga desde el romanticismo⁹³⁷. Los motivos entresacados de nuestro cantar de gesta y del romancero fueron igualmente privilegiados por parnasianos como Leconte de Lisle, en cuyos *Poèmes barbares* leemos varias composiciones inspiradas en los mismos -“La

⁹³³ Cf. Ferreres, R. *Verlaine y los modernistas españoles*. “Biblioteca Románica Hispánica”. Gredos. Madrid, 1975, pp. 156-177.

⁹³⁴ Para la problemática datación del libro, cf. Alarcón Sierra, R. *op. cit.*, pág. 60. Recordemos que anteriormente Machado había dado a la imprenta dos poemarios juveniles en colaboración con Enrique de Paradas, *Tristes y alegres* (1894) y *Versos* (1895).

⁹³⁵ “El Alma de Manuel Machado”, *El Herald de Madrid*, 18 de marzo de 1902.

⁹³⁶ Por ejemplo E. Allison Peers, quien califica el poema de “cuadro plástico, parnasiano” en su *Historia del movimiento romántico español*, tomo II, Gredos, 1967, pág. 445.

⁹³⁷ Para una acertada puesta al día del motivo del Cid en el Fin de siglo, cf. Alarcón Sierra, R., *op. cit.*, pág. 204 y ss.

tête du com te”, “L’accident de Don Iñigo” o “La Ximena”⁹³⁸-. La visión de la España medieval que cruza la obra de Leconte de Lisle viene teñida de sangre, escabrosidad y bizarría; una visión, como ha señalado C. Gothot-Mersch, “comme une à tout le XIX siècle: le XVIII a tiré le Cid vers la galanterie, le XIX en fait un être sorte de rude sauvage”⁹³⁹. Heredia, por su parte, incluyó en *Les Trophées* una sección dedicada precisamente a recrear el “Romancero” y en la que leemos poemas como “Le Triomphe du Cid”, “Le Serrement des mains” o “La Revanche de Diego Laynez”, perfilados con la misma paleta de colores truculentos.

Machado no bebe, empero, de ninguna de estas fuentes; más bien elabora su poema partiendo directamente del cantar de gesta castellano, como acertadamente ha concluido Alarcón Sierra⁹⁴⁰. Apartando esta cuestión, una primera lectura del maravilloso poema de Machado denota cuán diferente llega a ser su desarrollo de aquél que perpetraron los citados parnasianos: de nuevo, los únicos rasgos comunes entre un poema de Machado como “Castilla” y otro de Leconte de Lisle de tema similar, “L’accident de Don Iñigo”, radican únicamente en su ambientación histórica. En la pieza de Leconte de Lisle también el Cid avanza junto a sus huestes por la llanura, bajo un sol de justicia y entre el relampagueo de las armaduras, pero tal como sucedía en “Oasis”, el poeta español evita por todos los medios la minuciosa descripción y narración parnasiana para dejarnos una pintura impresionista de reconcentrada tensión emotiva.

La sección central de *Alma*, “Museo”, es sin duda la que más se ajusta al estilo poético del Parnaso. En la edición príncips constaba de tres poemas, “Felipe IV”, “Oliveretto de Fermo. Del tiempo de los Médicis” y “La corte”, y venía acompañada de un subtítulo luego eliminado por Machado, “Retratos de época”. El primero de ellos, el celeberrimo “Felipe IV”, era el único que poseía un referente pictórico identificable, el lienzo de Velázquez conservado en el Prado que representa la figura del infante don Carlos, hermano del rey. Nunca está de más recordar el brillante ejercicio ecfrástico que nos legó el poeta:

Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro Rey Felipe, que Dios guarde,

⁹³⁸ Según nos indica Enrique Díez-Canedo, la versión del *Romancero* que manejó Leconte de Lisle fue la traducción de Damas H. Inard (1844). Cf. “Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo”, *Revista de Libros*, nº 8, pp. 55-65, Madrid, 1914.

⁹³⁹ *Notes* a su edición de *Poèmes barbares*, Colección “Poésie”. Gallimard. París, 1985, pág. 350.

⁹⁴⁰ *Op. cit.*, pág. 206 y ss.

siempre de negro hasta los pies vestido.

Es pálida su tez como la tarde,
cansado el oro de su pelo undoso,
y de sus ojos, el azul, cobarde.

Sobre su augusto pecho generoso,
ni joyeles perturban ni cadenas
el negro terciopelo silencioso.

Y, en vez de cetro real, sostiene apenas
con desmayo galán un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas⁹⁴¹.

Este Felipe IV de Machado exhibe en el tratamiento de la materia plástica una búsqueda del matiz y la impresión fugitiva que raras veces ostenta la ékfrasis parnasiana, esmaltada en colores sobrios y firmes contornos. Su intención comunicativa, más allá de la descripción y evocación de una belleza arcaizante, obedece al desbordamiento de una subjetividad que concierne tanto al objeto contemplado como al sujeto que contempla. Recordemos en este sentido las palabras que Gerardo Diego dedicara al Manuel Machado ecfrástico: “Era el autor de *Museo* y de *Apolo* no sólo un pintor con palabras, paisajista y artesano de calidades, diestro sumo de la pintura de género y no muerta, sino viva, viviente. No sólo un pintor con palabras que son a la vez formas, colores y músicas, sino un sicólogo (sic) finísimo, capaz de filtrarse hasta los más intrincados escondrijos del alma de su modelo. Aunque su modelo sea el propio Manuel Machado”⁹⁴². Si comparamos la interpretación machadiana con el “Felipe IV” de Antonio de Zayas –a quien Manuel dedicó su poema-, estaremos en disposición de percibir claramente las diferencias entre el impresionismo de uno y la rigurosa ékfrasis parnasiana del otro:

Claros los ojos, pálida la frente,
El oro del cabello desteñado,
Claro el rubio bigote retorcido,
Grueso el labio, la barba prominente,

Correr Felipe por la venas siente
La noble sangre azul de su apellido,
De terciopelo negro revestido

⁹⁴¹ Para un resumen de la abundante y bien documentada bibliografía referente al poema de Machado y sus conexiones con el cuadro de Velázquez remitimos de nuevo al lector interesado a Rafael Alarcón Sierra, *op. cit.*, pág. 218 y ss.

⁹⁴² “El poeta Manuel Machado. Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española con motivo del Centenario del Poeta el día 11 de junio de 1974”. Recogido por Corbacho Cortés, Carolina, *Poesía y pintura en Manuel Machado*, pág. 19.

Y al cuello el timbre Borgo pendiente.

Oculto el traje que severo luce
De amor y gloria el devorante fuego
Que de sus noches el placer inquieta;

Y a través de su risa se trasluce,
-que el rey sofoca y tapa el palaciego-
el sueño del amante y del poeta.

La objetivación que concentra el proceso imaginativo de Zayas, en el que prevalece la prosopopeya y la pragmatografía, contrasta con la mayor espiritualización de la figura regia en Machado, más proclive a rarificar la etopeya mediante la inoculación de sugerencias morales: a sí, la sinestesia final y la osada adjetivación complican la tonalidad del retrato, y frente a las tintas genéricas y colores primarios de la paleta parnasiana Machado nos pinta un dorado del cabello “cansado”, un azul de los ojos “cobarde”, calificativos que implican una patente valoración subjetiva. A ello contribuye igualmente la irrupción de la primera persona –“*Nuestro* rey Felipe, que Dios guarde”-, que sin duda rebaja la impasibilidad parnasiana propia de Zayas.

En su aspecto semiótico, el Felipe de Zayas, todo sensualidad y apasionamiento, difiere en gran medida del Felipe de Machado, por configuración de la imaginación decadente del “fin de raza”. En este sentido, el propio Antonio de Zayas se quejaba en su precitado artículo sobre “El modernismo” del tono decadente, aprendido en lecturas francesas, que algunos modernistas imprimían a sus evocaciones de la historia española, quizás aludiendo veladamente al propio Manuel Machado y su “Felipe IV”: “Obsérvese también en la novísima pléyade cierta propensión a tratar los asuntos poéticos sugeridos por la Historia y por las costumbres de nuestra patria, a través de los prejuicios que acerca de éstas y de aquélla han divulgado en superficiales libros los escritores de más allá del Pirineo. Parece como si los poetas se hubieran complacido en documentarse en archivos extranjeros para pintar cuadros españoles, afectando al ejecutar su labor un cansancio, una desilusión y un escepticismo a todas luces exóticos”⁹⁴³.

En cuanto a las posibles fuentes del poema, y como indicase en su momento G. Gayton,

⁹⁴³ Para una profundización en el cotejo de la ékfrasis de Manuel Machado y de Antonio de Zayas resulta de obligada consulta el brillante artículo de Elo y Navarro “La pintura como referente en Machado y Antonio de Zayas”, *Crisol de estudios filológicos* / coord. por Stephan Ruhstaller, 1995, págs. 241-286.

Machado parece seguir de cerca al Verlaine de los *Poèmes saturniens* –“César Borgia”, “La mort de Philippe II”- y al Albert Samain de *Au jardin de l’Infante* –“Mon âme est un infante”-⁹⁴⁴. Recientemente Eloy Navarro Domínguez ha ampliado el espectro señalando el posible influjo en el “Felipe IV” de una obra en prosa de Gautier, *Tableaux à la plume* (1880), volumen que se compone de ocho artículos dedicados a la pintura, escritos entre 1850 y 1869. Gautier, al abarcar la pintura de su admirado Velázquez, apunta allí ciertos detalles machadianos como la “palidez cansada” –“pâleur blafarde”- de los reyes...⁹⁴⁵.

El retrato dedicado a “O liveretto de Fermo”, *condottiero* renacentista, artista y asesino, encarna la simbiosis de esteticismo y crueldad privilegiada por decadentes y parnasianos⁹⁴⁶. G. Gayton indicaba, por su parte, que la estructura del poema guarda ciertas semejanzas con la de “Médaille” de Heredia, trofeo dedicado a otra figura del renacimiento italiano, Sigismundo Malatesta⁹⁴⁷. Y en efecto, los puntos en común en la elección del tema y en el motivo de la ambigüedad moral del personaje resultan más que evidentes: si el Oliveretto de Machado “dejó un cuadro, un puñal y un soneto”, el Malatesta de Heredia “Bâtît un temple, fit l’amour et le chanta”. También Antonio de Zayas nos dejó entre sus *Retratos antiguos* uno sobre “El Condottiero”, si bien su perfil no comportaba los matices espirituales de los anteriores: “Pecho de gladiador, cuello de atleta, / licenciosas costumbres de asesino, / y dúctil corazón de artista grande, // nada le da pavor, nada le inquieta, / y entre los dados y el amor y el vino / saca el puñal e impávido lo blande”.

Machado retoma en su poesía ecfrástica varios aspectos fundamentales presentes en la “Médaille” de José María de Heredia y en otros *Trofeos*: la deixis espacial que indica cercanía entre el sujeto y objeto –“celui-ci” apuntó Heredia, “este desconocido” dirá Machado, por ejemplo, en “El caballero de la mano en el pecho (El Greco)”- y la

⁹⁴⁴ Cf. Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses, pág. 174.

⁹⁴⁵ Resulta complicado saber si Machado leyó realmente la obra de Gautier, aunque no parece nada improbable si atendemos a los argumentos del profesor Navarro: el poema de Machado había sido escrito en París coincidiendo con cierto “revival” de la España romántica de Hugo, Musset o Gautier y con el Tricentenario de Velázquez, muy celebrado en la capital francesa. El poeta sevillano, lejos del Museo del Prado, podría haberse servido, para refrescar la memoria, de los textos de Gautier y de otras obras como el *Velázquez* de Aureliano de Beruete, publicado precisamente en París en 1898. Cf. “El “Museo” de Manuel Machado”, *Philologia hispalensis*, nº 9, 1994, págs. 17-32.

⁹⁴⁶ Recordemos, por ejemplo, el “Étude de mains. II. Lacenaire” que Gautier incluyó en sus *Émaux et camées*. El modelo, Jean François Lacenaire (1803-1836) había sido también poeta y asesino en la vida real: “il fut le Manfred du ruisseau”. Cf. *Émaux et camées*, ed. de Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, París (1981), pág. 232.

⁹⁴⁷ Cf. Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses, pp. 65-66.

ruptura del sistema adjetival clásico –“fauve crépuscule”, un “crepúsculo salvaje” pintaba Heredia, y un “azul cobarde”, de mayor sutileza, el sevillano-. A menos que pasemos por alto a José María de Heredia y al resto de parnasianos, no podremos focalizar en este empleo de la deixis y del adjetivo una razón para separar la éfrasis machadiana de la Escuela parnasiana e inscribirla en las corrientes impresionistas y simbolistas del Fin de Siglo. Si Machado sufre pero en sus lienzos los procedimientos parnasianos ello radica en su constante búsqueda de lo fragmentario, del matiz y de la plurivalencia de elementos semánticos que alteren la correspondencia unívoca entre aquello que se dice y aquello que se sugiere. Poco atento, una vez más, a la pragmatografía, Machado deslía lo culturalista y argumentativo de la “Médaille” de Heredia en un bosquejo de dos o tres pinceladas sueltas pero sustanciales, logrando así evocar con mayor sutileza las sugerencias anímicas de su personaje.

Estos recursos de raigambre simbolista rinden con suma competencia en el soneto en alejandrinos “La corte”, dedicado a Jean Moréas, cuyo poema “Le Ruffian” – *Les Cantilènes* (1886)- parece servirle de inspiración⁹⁴⁸. Evocando la figura del poeta barroco Juan de Tassis, Conde de Villamediana (1581-1622), el planteamiento de la escena ejemplifica magistralmente lo que Carlos Bousoño denominó “arte de la sugerencia”, basado en una técnica de “engaño-desengaño” que “consiste en insinuar veladamente algo que permanece en la sombra, sin directo enunciado” (engaño), y que luego se nos revela (desengaño) a través de una serie de “signos de indicio”⁹⁴⁹. El impresionismo y la economía expresiva de un relato “sobreentendido”, que apenas se argumenta y que sin embargo sintetiza un contenido anímico completo provoca en el lector capaz de inferirlo un íntimo placer estético e intelectual, pues precisamente sin esa inferencia, sin la participación activa del lector, el poema quedaría *inacabado*. Para Bousoño, esta pretensión simbolista de un máximo de “contenido” anímico en el menor “continente” verbal posible vio nacer la modernidad poética, superados el retoricismo y la elocuencia romántica y parnasiana, lo explicativo por lo indeciso, lo explícito por lo implícito, lo enunciado por lo sugerido:

El conde, orgullo y gloria, las damas galantea
y a los nobles zahiere —madrigal y epigrama—,

⁹⁴⁸ Una pieza “Le Ruffian” que por lo demás Machado se ocupó de traducir al español. Cf. Alarcón Sierra, R. *Op. cit.* pág. 239.

⁹⁴⁹ Cf. *Teoría de la expresión poética*, tomo I, pp. 165-186

cuando un paje, de lejos y por señas, le llama.
No lleva el paje escudo ni señorial librea.

«Venid —le dice quedo—; seguidme... ¡a donde sea!
Sólo deciros puedo que es hermosa la dama...
Mas a oscuras el sitio está donde se os llama,
y aún quiere que el camino desconocido os sea».

Duda un momento el conde, y recela, no en vano,
que siniestra emboscada aceche sus arrojados...
Mas, aferrando al cinto los dorados puñales,

al paje, que sonríe resuelto da la mano...
Y el pajecillo rubio pone sobre sus ojos
un pañuelo bordado con las armas reales.

Sin embargo, el procedimiento retórico que estructura “La corte” no era del todo desconocido en el seno del Parnaso, y podemos alegar varias muestras de ello sin salirnos de *Les Trophées* de José María de Heredia, cabal eslabón entre la expansión expresiva parnasiana y la contención sugerente del simbolismo. Si recordamos “La Dogaresse”, y a pesar de la ausencia de elementos narrativos que propicien el “engaño-desengaño”, el último terceto del poema incorpora a la escena un matiz sugerente apoyado en un evidente “signo de indicio” misterioso y evocador, pues ¿acaso no *sugiere*, no *indica* veladamente la sonrisa de la bella dama al pajecillo negro que sostiene la cola de su traje una relación secreta entre ambos, quizás erótica, jamás expresada por Heredia?

Exactamente los mismos argumentos podrían valernos para cotejar el más parnasiano de todos los sonetos de *Alma*, “Flores” —sección “Oriente”— con el “Antoine et Cléopâtre” de Heredia⁹⁵⁰. Completamente análogas son la forma y el tratamiento del asunto histórico, centrado en la pausada descripción de Marco Antonio y Cleopatra, la atracción fatal y el trágico desenlace sugerido en los versos finales. Por lo que respecta a la disposición métrica de la pieza de Machado, acertadamente apuntaba Miguel d’Ors que “puede considerarse también rasgo parnasiano la autonomía sintáctica de (...)”

⁹⁵⁰ De nuevo Unamuno señaló con acierto el posible ascendiente herediano del poema de Machado: “en algunos de sus cantos hay dejos (...) de José María de Heredia, como en sus *Flores*”. “El Alma de Manuel Machado”, en *El Heraldo de Madrid*, 18 de marzo de 1902.

estrofa y verso, que evidencia una concepción rígida de la forma, en oposición al simbolismo. Los poemas más simbolistas de Manuel suelen ser polimétricos y estar llenos de encabalgamientos de intención melódica”⁹⁵¹. Concluye *Alma* con una serie de secciones de naturaleza simbolista, “Estatuas de sombra”, “Miniaturas” y “Nieves”, en las que no nos detendremos.

Los *Caprichos* (1905) de Manuel Machado engarzan con toda una tradición finisecular de cuño simbolista y decadente. Lírica honda e introspectiva a veces, otras frívola, parisina y dieciochesca, el propio poeta describió su libro como un conjunto de “madrigalitos”, de “música y colores, a la aguada”, de “distracciones inofensivas”⁹⁵². Los jardines y paisajes anímicos, las acuarelas a la Watteau, los personajes de la *Commedia dell’arte*, en fin, todo el universo de las *Fêtes galantes* de Verlaine se da allí cita vetado con otros motivos modernistas ya presentes en *Alma* como el malditismo, la recreación impresionista de la historia y de lo andaluz, etc.

“Caprichos”, la homónima sección que abre la obra, recrea el tema pierrotesco y el funambulismo lírico tan caros a Banville y a Verlaine, ascendencia ésta apuntada por la crítica desde un principio, normalmente con el ceño fruncido⁹⁵³. Si nos remontamos a Banville, ya en su primer poemario, *Les Cariatides* (1842) se incluía una sección titulada precisamente “Les Caprices” y en la cual figuraban piezas como “Pierrot”, “Sérénade”, “Balm asqué”, “La Comédie”, “Sagesse” o “Fête Galante” –y no es ninguna casualidad que con estos dos últimos rótulos bautizara luego Verlaine sendos poemarios...-. Banville se ciñe en estas composiciones a una forma métrica fija, el “Dizain”, de estructura muy similar a nuestra décima espinela y como tal de rancio abolengo –asegura haberlos escrito “a la manière de Clément Marot”, poeta francés del renacimiento (1496-1544)-.

Verlaine, como Banville, también había puesto el título de “Caprices” a una sección de sus *Poèmes saturniens* (1866), si bien allí no hacía acoso de presencia todavía el pierrotismo, capítulo fundamental en las posteriores *Fêtes galantes* (1869). Entre uno y otro modelo, los “Caprichos” de Machado se inclinan del lado verlainiano, en cuanto que el poeta sevillano prefiere servirse de una forma encabalgada, fragmentaria,

⁹⁵¹ “Reivindicación de Manuel Machado”, *Estudios sobre Manuel Machado*, Renacimiento, Sevilla, 2000, pp. 28-29.

⁹⁵² Recogido por Alarcón Sierra, R. *Op. cit.*, pág. 370.

⁹⁵³ Recordemos la reseña del simbolista Andrés González-Blanco: “Ante todo y o debo avanzar que prescindiendo del Manuel Machado banvillesco, frívolo, parisien, en una palabra (...) el arte es serio”. *Nuestro tiempo*, nº 57, agosto de 1905.

asonante, desleída en puntos suspensivos e impresionismos musicales, en una experimentación rítmica y acentual más acorde con aquella “musique avant toute chose” que con la severa métrica fija de Banville. Los poemas funambulescos de Machado como “Pierrot y Arlequín”, “Panto mima” o “Escena última”, además, mantienen un tono y un desarrollo conceptual muy semejante al de algunos de Verlaine - “Pantomime”, “Colombine”, “Mandoline” o “Pierrot”, éste último integrado en *Jadis et Naguère*⁹⁵⁴. Sem ejante experimentación con la música versal presentaría *La fiesta nacional* (1906), ágil evocación impresionista de una corrida de toros: “Una nota de clarín / desgarrada, / penetrante, / rompe el aire con vibrante / puñalada... / Ronco toque de timbal. / Salta el toro / en la arena. Bufo, ruge... / Roto cruje / un capote de percal...”⁹⁵⁵.

En 1907 publicaba Manuel la compilación *Alma. Museo. Los cantares*, una prolongación de los núcleos temáticos que conformasen su primer libro, *Alma*, con la añadidura de algunos poemas de nuevo cuño y otros ya publicados en *Caprichos* o incluso en los juveniles *Tristes y alegres*⁹⁵⁶.

Obliterando el yo lírico decadente que fundamenta la concepción de *El mal poema* (1909), el último poemario machadiano del que nos ocuparemos, *Apolo. Teatro pictórico* (1911) retomó aquella orientación ecfrástica pergeñada con maestría en algunas secciones de *Alma*. Y a este respecto conviene subrayar la conferencia “Génesis de un libro” - *La guerra literaria* (1913)-, donde Machado nos daba las claves de su concepción de la écfrasis, cumpliendo así con una exégesis autoral de su propia praxis poética.

Antes de abrirnos de par en par “las puertas del taller”, el poeta advierte, como lo haría un buen parnasiano, que su obra “es flor de estudio y de cultura, grata quizá únicamente a los que conocen bien y saben amar las grandes obras de mundial renombre a que se refiere”. Sin embargo, al culturalismo parnasiano, severo en su pretensión científica, el modernista español prefiere, en la mayoría de los casos, una impresión subjetiva de la

⁹⁵⁴ Cf. Alarcón Sierra, R. *Op. cit.* pág. 413 y ss.

⁹⁵⁵ A *La fiesta nacional* de dicó Rubén Darío un artículo, “Notas españolas”, donde afirmaba que se trataba del “extracto lírico de un capítulo de Gautier y la reproducción exacta de los primeros momentos” de la corrida. Recogido en *Obras completas*, tomo XX, *Prosa dispersa*, Mundo Latino, Madrid (1917), pág. 74. Darío sugería que las pinturas taurinas que Gautier intercaló en su *Voyage en Espagne*, una ambientada en Madrid y otra de “embolados” en Cádiz, pudiesen tener al gún influjo en el poema machadiano, algo que una lectura detenida fuerza a descartar de inmediato.

⁹⁵⁶ Casi una reedición de aquellos *Tristes y alegres* de 1894 significó la antología de 1910 *Trofeos*, obra que más allá de su título nada tenía que ver con José María de Heredia ni con el Parnaso.

historia del arte: “Téngase bien en cuenta (...) que no se trata en este libro de simples transcripciones o descripciones ajustadas al original pictórico y que tengan como fin la simple evocación del cuadro. (...) Yo *pinto* esos cuadros tal como se dan y con todo lo que evocan en mi espíritu; no como están en el museo, teniendo muy buen cuidado de cometer ciertas inexactitudes que son del todo necesarias a mi intento”. Al impregnar con su propia sensibilidad la interpretación de la pintura, Machado rompió voluntariamente con los ideales de transposición artística y de evocación histórica propios del Parnaso: recordemos cómo Leconte de Lisle criticó a Víctor Hugo precisamente por tales “inexactitudes” y por contaminar con su sensibilidad romántica la pintura historicista de *La Légende des siècles*, aunque él mismo incurriese también, cuando lo consideró oportuno, en “inexactitudes” de la misma naturaleza⁹⁵⁷.

Apolo. Teatro pictórico presenta una disposición estructural semejante a la de los *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas, regida por un criterio cronológico y estilístico. Sin embargo, y como hemos venido comprobando a lo largo de estas páginas, la concepción ecfrástica de uno y otro poeta no dejarán de diferir en lo fundamental. Si Zayas, según pudimos saber, consideraba el poema ecfrástico en inferioridad a la obra plástica que lo inspiraba, Machado juzgará ambas manifestaciones a un mismo nivel, tal “sentimientos reflejos de arte”. Y a la recreación parnasiana del granadino, Machado antepondrá de nuevo su impresionismo subjetivo. Baste comparar “La Gioconda” de los *Retratos antiguos*, pura pragmátografía historicista, con “La Gioconda” del *Apolo*, etopeya de matices subjetivos y sugerencias simbólicas. Mientras que Zayas prueba a reconstruir la más célebre de las sonrisas mediante la estricta referencia al contexto histórico del personaje, Machado se sirve de una serie de símbolos -“Florenza del león y la paloma”- que invocan una actitud vital y estética ambigua, entre la luz y la sombra, entre la belleza y la muerte, presente, como vimos, en el retrato renacentista de “Oliveretto de Fermio”. En el poema de Machado, aquella indescriptible mueca de la Mona Lisa simboliza el principio femenino, eternamente misterioso, una fuente de sugerencias anímicas de contenido “inenarrable” e “inefable” pero humanas, demasiado humanas, como toda pregunta sin respuesta:

Sonríe la Gioconda... ¿Qué armonía,

⁹⁵⁷ Para un análisis certero de los “errores” históricos y culturales -voluntarios e involuntarios- presentes en la poesía ecfrástica de Machado, cf. d’Ors, Miguel. “Manuel Machado: *ciertas inexactitudes...*”. *Estudios sobre Manuel Machado*, Renacimiento, Sevilla, 2000, pp. 55-75.

qué paisaje de ensueño la extasía?
¿Por dónde vaga su mirar velado?...

¿Qué palabra fatal suena en su oído?...
¿Qué amores desentierra del olvido?...
¿Qué secreto magnífico ha escuchado?...

4.3.10 Francisco Villaespesa y el parnasianismo vernáculo

Francisco Villaespesa (1877-1936) fue al modernismo español lo que Catulle Mendès al Parnaso: el gran prosélito y pregonero gene racional, fundador de revistas, animador de cenáculos y autor de una obra inabarcable, proteica y ca maleónica, en la que tienen cabida todos los géneros, tendencias y direcciones del Fin de Siglo. Siempre renovándose para permanecer siempre el mismo, su importancia en la época corrió pareja a lo desigual de su literatura, de la que emanó un tufano a imitación o mala traducción que todavía hoy lo mantiene entre las reliquias modernistas de rehabilitación más problemática.

La producción de Francisco Villaespesa fue más copiosa aún que la de un Salvador Rueda, de ahí que a veces se la haya condenado por entero sin un criterio selectivo. El almeriense poseía una facilidad natural para la escritura cuya irrefutable veracidad produjo nada menos que cincuenta y un libros de poesía, con sus cincuenta y ocho mil versos, más veinte poemarios inéditos que dejó a su muerte -que sumaban diecisiete mil versos más-, sin contar las diecinueve obras de teatro y las once novelas que publicó, lo cual lo convierten en uno de los autores más prolíficos de nuestra historia literaria⁹⁵⁸. En este sentido, Villaespesa representa la antítesis de un Heredia o un Leconte de Lisle: frente al lijado, esmerilado y pulimento parnasianos, no dudaría en alimantar frases como “el poeta no necesita estudiar, porque lo sabe todo por ciencia infusa... lo demás es pedantería”, o “el poeta es poeta como el rey es rey, por la gracia de Dios; es poeta y basta”⁹⁵⁹.

Una personalidad tan desorbitada como la suya había de impregnar toda su obra, y por ello Villaespesa nunca se avino bien con los dogmas parnasianos de contención e impersonalidad. En general, aquella pequeña fracción de su poesía que no expresa los

⁹⁵⁸ Debemos tan generoso cálculo a Fernando Sánchez Alonso y su artículo “Francisco Villaespesa: el primer modernista español”, *Didáctica (Lengua y literatura)*, nº 9, 1997, pp. 195-226.

⁹⁵⁹ Recogido por Cansinos Assens, R. *La novela de un literato*, vol. 1, Alianza, pág. 99.

impulsos de su propia subjetividad adolece en muchos casos de artificialidad, efectista, pura provocación decadente “pour épater le bourgeois”; en tanto que el escaso parnasianismo que podamos atribuirle no significó otra cosa que el tributo pagado a las modas modernistas, un ejercicio de estilo épico, una pieza más del rompecabezas villaespiano. Por otra parte, y como sucedía con el del propio Salvador Rueda, se trataba de un parnasianismo de tercera generación, pues obedecía a una asimilación de modelos hispánicos más que franceses -que en todo caso leyó en versiones españolas-. Según nos relata Rafael Cansinos Assens, Villaespesa “no sabía una palabra de francés ni italiano, ni siquiera portugués”, pese a haber traducido a Víctor Hugo, Musset, D’Annunzio, Oscar Wilde o Eugenio de Castro, sus autores predilectos –ninguno de ellos del *Parnasse*-⁹⁶⁰.

Su ópera prima, *Intimidades* (1898) todo se lo debe al romántico español y al premodernismo de los Manuel Reina y sobre todo Salvador Rueda, ídolo juvenil y una de las primeras personas a las que visitó el joven Villaespesa a su llegada a Madrid. Por entonces el almeriense parecía mostrar ciertos recelos para con la poética parnasiana, según podemos leer en una carta del 4 de abril de aquel 1898 dirigida a José Sánchez Rodríguez: “Prefiero un *lied* de Heine, una *rima* de Bécquer, a todas esas alhajas (...) adornadas de falsa pedrería retórica, a que tan aficionadas se muestran las actuales escuelas *poéticas*. (...) Son piedras que se arrojan al gran océano del arte que al caer forman círculos y burbujas, pero al segundo no queda ni rastro ni memoria de ellas”⁹⁶¹. Sin embargo, lo más probable es que el poeta no conociera aún a los poetas franceses posteriores al romanticismo, y que simplemente recogiese en sus juicios mucho del antimodernismo que flotaba en el ambiente. Poco después de la publicación de *Intimidades* el poeta regresaba a Almería, sin dinero y quizás enfermo, para en seguida volver a Madrid en la primavera de 1899, época en la que descubrió por fin a Rubén Darío, quien habría de marcarle para siempre.

En su segundo poemario, *Luchas*, publicado en agosto de 1899, pueden percibirse ya aquellas primeras lecturas del modernismo hispanoamericano, según rezan las sonoras dedicatorias a Rubén o a Gómez Carrillo, aunque persiste allí con fuerza el magisterio de Salvador Rueda, firmante de la carta-prólogo que abre el volumen. Con todo el

⁹⁶⁰ *Ídem*.

⁹⁶¹ Recogido por Antonio Sánchez Trigueros en *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, carta nº 2, pág. 195.

ímpetu juvenil del neófito modernista, el Villaespesa de *Luchas* encarna la batalla por el arte nuevo que por entonces comienza a entablarse en Madrid, o eso al menos fantasea en unos versos cuyo latido romántico no dejará de oírse nunca. Joven bohemio, artista frente al vulgo, a Villaespesa se le llena la boca de alusiones a la juventud e imprecaciones contra los viejos retóricos, y entre unos y otras no queda apenas espacio para mostrarse él mismo un modernista, es decir, para expresarse según aquella nueva poética que tan fogosamente defiende. “Romántico con piel parnasiana”, como lo motejara Antonio Sánchez Trigueros⁹⁶², si algún rasgo aislado quiere emparentarse en el libro con el parnasianismo, en seguida un omnipresente yo lírico corre a inocularle aliento romántico y subjetividad tronante, tal como podemos observar en el soneto metapoético “La canción de mi musa”: “Mi libro es áureo estuche cincelado / donde encierro los cíngulos de abrojos / que me ciñeron mis profundas penas...”. Tan sólo una composición, “La muerte de Lucano”, mantiene de principio a fin un tono puramente parnasiano, por más que se trate de una mera imitación de “La agonía de Petronio” del cubano Julián del Casal.

Parnasianismo entonces el suyo, no nos cansaremos de repetir, digerido en febriles lecturas del premodernismo español y del modernismo hispanoamericano. Juan Ramón Jiménez, con su acostumbrada franqueza, nos daba las claves sobre el origen de la poesía modernista de Villaespesa: “A parte de Rubén Darío, en los Machado y en mí la influencia mayor fue francesa, el simbolismo, no el Parnaso; en Villaespesa, más parnasiano a través de Reina y Rueda (...). Villaespesa devoraba la literatura hispanoamericana, prosa y verso. No sé de dónde sacaba los libros. Es verdad que mantenía correspondencia con "todos" los poetas y prosistas hispanoamericanos, modernistas o no, porque para él lo de hispanoamericano era ya una garantía. Libros que entonces reputábamos joyas misteriosas y que en realidad eran y son libros de valor, unos más y otros menos, los tenía él, sólo él: *Ritos* de Guillermo Valencia, *Castalia bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre, *Cuentos de color* de Manuel Díaz Rodríguez, *Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones, *Perlas negras* de Amado Nervo...”⁹⁶³.

La poesía premodernista de Villaespesa se completa con varios volúmenes escritos antes de 1900 pero publicados sin fecha entre 1901 y 1909: *Confidencias*, reverso intimista de *Luchas*, y *Flores del almendro*, románticas como aquellas primeras

⁹⁶² *Op. cit.*, pág. 14.

⁹⁶³ “Recuerdo al primer Villaespesa”, *El Sol*, Madrid, 10 de mayo 1936.

Intimidades y entre las que asoman estampas como “Olímpica”, de un parnasianismo algo desmañado, deudor del Manuel Reina que escribió “La musa de Teófilo Gautier” o “La estatua”⁹⁶⁴.

Todavía en 1899 habría de ver la luz la primera de una larga serie de revistas con las que Villaespesa pretendía encauzar los esfuerzos de la juventud modernista, el *Álbum de Madrid* (abril-octubre). El poeta almeriense, con la asistencia de Gregorio Martínez Sierra, se hizo cargo de una publicación hasta entonces enraizada en el realismo para dar cabida a la nueva literatura española. Entre los nuevos colaboradores, además de Rubén Darío, cuya “Marcha triunfal” abrió el número de junio, el primero bajo la nueva dirección, destacaban los modernistas de aquí y de allá, desde los propios Villaespesa y Martínez Sierra hasta Salvador Rueda, Manuel Machado, Baroja o Benavente, pasando por Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones, Santos Chocano, Jaimes Freyre o Díaz Mirón. Allí se citaba a Verlaine en las “Crónicas de arte”, se traducían a Catulle Mendès y a D’Annunzio, y prácticamente en cada página podían leerse versos enmarcados en un esteticismo de tintes parnasianos: “El soneto” de Manuel M. Pinto, la “Sonatina” de Darío, “La vejez de Anacreonte” de Lugones, “Rubia” de Santos Chocano” o una multitud de piezas firmadas por un tal L. Aneiros Pazos -“El suspiro”, “En la selva”, “En el lago”...⁹⁶⁵. A modo de exégesis en verso, Bernardo G. de Candamo regaló a Villaespesa un medallón con la efigie de “Banville”:

Tiene voz musical; deslumbradores
Forman sus versos mágico tesoro,
Y las princesas cantan en un coro
Viejas historias, evocando amores.
Labios de fuego y ojos vencedores;

⁹⁶⁴ Negando la ordenación cronológica que el propio Villaespesa falseara en sus *Obras completas* -Mundo Latino, 1916- y que ha asumido erróneamente la crítica, Antonio Sánchez Trigueros nos explica que el poeta, en el reverso de sus libros y en sus revistas, anunciaba como ya publicadas obras que, aunque escritas, permanecían todavía inéditas. Por otra parte, las exiguas tiradas de aquellos primeros poemarios se agotaban en seguida, de ahí la imposibilidad de acceder a ediciones princeps. Todo ello ha contribuido a que la bibliografía villaespesiana de entresiglos sea un absoluto caos de reordenaciones, ediciones sin fechar, “obras en preparación” que nunca verían la luz, o que lo harían años después con otro título, etc. Cf. *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, pág. 113.

⁹⁶⁵ Sin duda, Luciano Aneiros Pazos jugó un papel importante en el aprendizaje parnasiano de Villaespesa. Recordemos que el único poema de tal naturaleza incluido en *Luchas*, “La muerte de Lucano”, aunque imitado de Julián del Casal, estaba dedicado a este señor Aneiros, cubano al igual que el autor de *Nieve* y del que nada sabemos más allá de su origen indiscutiblemente gallego y de haber dado a la imprenta un par de obras, *¡Viva Galicia!*, episodio lírico-dramático en un acto y en verso (1891) y *Pasajeras* (1893).

Rimas que surgen del cantar sonoro.
 Fulgen las joyas, como estrellas de oro,
 En un desbordamiento de colores.
 Reyes de Oriente y reinas misteriosas
 Pasan como ligeras mariposas
 Por los jardines del país Encanto.
 Y hace brillar el refinado artista
 Los rubís, los zafiros, la amatista
 Sobre la regia púrpura del manto.

A despecho de su ignorancia de la lengua francesa, iba Villaespesa formando una opinión de la poesía parnasiana gracias a las traducciones, los artículos de crítica, los medallones y sobre todo las muestras de poesía hispánica escrita a la manera de la Escuela que le llegaban fundamentalmente de ultramar.

Tras este cúmulo de tentativas llegamos por fin a 1900, año de publicación de *La copa del rey de Thule*, sin duda el libro más importante de Villaespesa y primera materialización del modernismo español⁹⁶⁶. Síntesis de los nuevos cánones de la lírica hispánica, de cuantas direcciones, temas y motivos venían manifestándose en la poesía de las últimas décadas, la obra refleja a la perfección el inmenso talento de Villaespesa para la asimilación y la imitación de cuanto cayera en sus manos. *La copa del rey de Thule* alterna el intimismo romántico con el más ortodoxo parnasianismo - “Pagana”, inspirado en la “Leda” de Darío-; la profunda influencia de los “Nocturnos” de José Asunción Silva -“Los crepúsculos de sangre”, “Epitalamio”, “Los murciélagos”...- con los tonos wagnerianos, simbolistas, prerrafaelitas, calcados de las *Prosas profanas* y de *Castalia bárbara* -“Medieval”, “Flores de ensueño”, “La canción de la esperanza”, “La sonrisa del fauno”, “Parábolas”, “Los cruzados de Thule”...-; en cuanto al decadentismo más afectado, no deja de asomar en piezas como “Neuróticas”, “Flores rojas”, “Ave Fémica”, “Histérica” o “Ensueño de opio”⁹⁶⁷.

⁹⁶⁶ La edición princeps constaba sólo de 15 poemas, casi todos sonetos. Sin embargo, ante la absoluta imposibilidad de localizar un ejemplar de la misma hemos de ceñirnos a la tercera edición (1909), aumentada hasta con sesenta composiciones, o bien a la que Mendizábal incluyó en su edición de las *Poesías completas* -Aguilar, 1954-, que sin duda guarda, pese a sus adiciones, mayor fidelidad con *La copa del rey de Thule* de 1900.

⁹⁶⁷ En este último poema hemos localizado la única referencia al Parnaso, absolutamente insustancial, presente en toda la obra de Villaespesa: “Es otra señorita de Maupín. Es viciosa / y frágil como aquella imagen del placer, / que en la elegancia rítmica de su sonora prosa / nos dibujó la pluma de Teófilo Gautier...”. Por lo que respecta a la huella del modernismo hispanoamericano en *La copa del rey de Thule*, José Andújar Almansa ha señalado al gunos “préstamos” significativos de Rubén Darío - su

Los poemas añadidos por Villaespesa a la edición de 1909, a pesar de la década transcurrida, retoman las diferentes líneas tonales y temáticas del 1900, si bien asistimos ahora a cierto predominio de la nota parnasiana. Leamos “Grecia”, soneto donde Villaespesa, como ya hicieron en España Ferrari, Rueda o González Anaya, celebra la sensualidad del paganismo contrapuesta al tétrico cristianismo:

¡Dejad al norte frígido la bárbara poesía
de sus feroces ídolos y de la cruz cristiana!...
Naturaleza entera conserva su pagana
Juventud bajo el claro cielo del Mediodía...

Aún surge del mar Venus; Baco apura su copa;
En el arco sus flechas extienden los Amores,
Y la sangre de Adonis enrojece las flores,
Y el cisne tienta a Leda, y el toro rapta a Europa.

Aún candidas doncellas, en horas cenitales,
Ofrendan a Afrodita sus velos virginales,
Y lúbricas llamean de amor, en la floresta,

Las pupilas del sátiro, contemplando en las linfas
Azules, bajo el oro cálido de la siesta,
Reverberar los mármoles desnudos de las ninfas⁹⁶⁸.

“Sonatina” resuena claramente en “Medieval”; Guillermo Valencia -“Histórica”, dedicado al propio Valencia, sigue de cerca algunas composiciones del colombiano como “El triunfo de Nerón” o “En el circo”; y especialmente Ricardo Jaime es Freyre, que compuso poemas como “De la Thule lejana”. Algunos versos concretos de Villaespesa, por ejemplo aquél de «peregrinos que caminan por la noche de los hielos», del poema «Los cruzados de Thule», recrean otros del boliviano como «el silencio indiferente de la noche de los hielos», integrado en «El camino de los cisnes». Cf. “*La copa del rey de Thule* de Francisco Villaespesa: manifiesto poético del modernismo español”. *Revista de literatura*, Tomo 63, nº 125, 2001, pags. 129-156.

⁹⁶⁸ Aludimos a poetas españoles por no emparentar a Villaespesa con un Leconte de Lisle o un Banville, grandes de positarios parnasianos de esta valoración de lo pagano y lo cristiano. Y nos referimos en concreto a poemas como “La muerte de Hipatia” de Ferrari, el libro *Medallones* (1900) de Salvador González Anaya, íntimo amigo de Villaespesa, o composiciones de Rueda tal “La risa de Grecia” – *Fuente de salud* (1906)–, cuyos versos, a su vez, seguían de cerca algunos fragmentos del poema precitado de Ferrari. Esta evocación nostálgica de la belleza pagana opuesta al cristianismo era tesis puramente parnasiana que no encontramos, por ejemplo, en la obra de Darío: “No has muerto, no mueres, ¡oh Grecia triunfante!; / por cima del rostro de Cristo expirante, / aún tu tirso asoma detrás de la Cruz; / y aún del universo llevada en las brisas, / vives hecha danzas y juegos y risas, / y amor y cinceles y versos y luz”. Todavía en poemas posteriores como “Mujer clásica” –*El poema de la mujer* (1910)–, se reafirmaba Rueda en esta postura: “Ya fenecieron los tiempos dorados de dioses y diosas / con que llenóse la tierra fecunda de risa y belleza; / se refugió en el Olimpo remoto la eterna alegría, / y un vasto soplo de trágica muerte pasó por las almas. / Ya Jesucristo preside la tierra desde árida roca, / y un remolino de cuervos le

La copa del rey de Thule suscitó un verdadero escándalo en las letras españolas del 1900, y tanto fue vilipendiado desde las filas de la “Gente vieja” –sobre todo por Clarín– como aplaudido por los jóvenes modernistas⁹⁶⁹. Son los meses de intensa “lucha” por el modernismo en la capital de España, cuando en el “Atrio” de las *Almas de violeta* de Juan Ramón Jiménez Villaespesa expone las divisas del nuevo arte con aires b élicos: “Su bandera, color de Aurora, ostenta esta leyenda, escrita con rosas frescas, con rosas de la Primavera: *El Arte por el Arte*. Y bajo este símbolo glorioso del Porvenir, las almas jóvenes y vigorosas se lanzan al combate, a rescatar el Viejo Templo y arrojar de él, látigo en mano, a los mercaderes y saltimbanquis que lo profanan”⁹⁷⁰. “Arte por el arte”, “símbolo glorioso del Porvenir” por el que hay que combatir “látigo en mano”, es decir, arte por el progreso en su condición idealista, espiritual, no materialista; parnasianismo beligerante o neorromanticismo esteticista: modernismo, en fin, tal y como lo concebía Rubén Darío, no más idólatra de Gautier que de Hugo.

El alto de los bohemios (1902) persiste en los tonos de *La copa del rey de Thule*, si bien son mucho más numerosos los ejemplos de paganismo parnasiano, que casi dominan el conjunto del poemario –“Vendimia”, “La muerte del sátiro”, “Venus de Milo”, “Anacreóntica”, “Camafeo”, “Pagana”, proveniente del libro anterior...-. Se trata, por lo tanto, de la obra que mejor se ajusta a la poética parnasiana de cuantas diera a la imprenta Villaespesa, al menos durante su primera etapa. Un parnasianismo impostado, carente del severo culturalismo de los grandes maestros de la Escuela; una vulgarización, en suma, del parnasianismo de Darío y de Rueda, no por ello menos parnasiano⁹⁷¹.

Ese año de 1902 Villaespesa fundaba en Madrid *La revista ibérica*, en un nuevo intento

trenza corona terrible; / al regocijo del paso de Ceres que trigo esparcía, / ha sucedido la Virgen doliente del mar Galileo...”.

⁹⁶⁹ El libro debía haber llevado un prólogo de Darío, quien nunca cumplió la promesa de enviárselo a Villaespesa, quizás anticipándose a las polémicas que habría de generar y que poco podían aportarle ya a un consagrado como él. O la razón fuese otra, quizás su desconfianza ante la valía del almeriense, pues ese mismo año de 1900 no dudó en regalarle a Juan Ramón Jiménez un “Atrio” para sus *Ninfeas*. Recordemos, por otra parte, las palabras con que hirió el orgullo de Villaespesa en su artículo “Nuevos poetas de España” –*Opiniones* (1906)–: “Enamorado de todas las formas, seguidor de todas las maneras, hasta que se encontró él mismo, si es que se ha encontrado...”.

⁹⁷⁰ Recogido en *Primeros libros de poesía de Juan Ramón Jiménez*, Aguilar, Madrid, 1967, pág. 1517.

⁹⁷¹ Recordemos el célebre yerro cometido por Villaespesa en “Pan”, dios al que confunde con “Jano” al concederle el apelativo de “bifronte” en lugar de “bicorne”, disparate que hubiere hecho revolverse en su tumba a Leconte de Lisle. La anécdota la relataba con gracia y malicia Rafael Cansinos Assens en “La nueva literatura. Los Hermes”, *Obra crítica*, 2 vols. Sevilla, Diputación Provincial, 1998, pág. 78.

de impulsar el modernismo tras la aventura del *Álbum de Madrid*. Colaboraron en sus páginas, junto al propio director, nombres del calibre de Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán o el viejo maestro Manuel Reina. Más española que hispanoamericana, y a diferencia del “parnasiano” *Álbum de Madrid*, su poesía obedecía, con la excepción de algunos versos de Reina y Antonio de Zayas, al simbolismo de los Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Antonio Machado y la joven poesía portuguesa. De hecho, el único poeta francés que allí se tradujo fue un simbolista, Stuart Merrill.

El testigo de *La revista ibérica* lo recogió *Renacimiento latino*, efímera publicación que contó con un sólo número –abril de 1905– y que mantenía la orientación simbolista de su precedente. Por último, merece recordarse la *Revista latina* (1907-1908), regida fundamentalmente por los simbolistas europeos –Maeterlinck–, hispanoamericanos –Silva, Nervo– y españoles –los Machado, Jiménez–, aunque en ella asistimos a cierta revitalización del esteticismo parnasiano con la inclusión de varios poemas de Leopoldo Díaz, Santos Chocano o Guillermo Valencia.

Paralela a la idiosincrasia de sus revistas, la obra poética de Villaespesa inmediatamente posterior a *La copa del rey de Thule* y *El alto de los bohemios* presenta mayoritariamente el influjo simbolista y neorromántico de sus compañeros de generación como Jiménez o los Machado: *Rapsodias* (1905), *Las canciones del camino* (1906), *Tristitiae rerum* (1906)... Desde entonces y hasta su muerte, el poeta publicaría innumerables libros de versos en los que se prolongan las directrices poéticas de su primera etapa finisecular y que expresan con rotundidad la suma versatilidad de un Villaespesa que fue, a la par, uno y diversos, todos y ninguno.

Así, el colorismo andaluz, el flamenguismo y el orientalismo granadino conforman un primer núcleo poético compuesto de obras como *Carmen* (1907), *El patio de los arrayanes* (1908), *El mirador de Lindaraxa* (1908), *Los nocturnos del Generalife* (1915), *El encanto de la Alhambra* (1922) o *Panderetas sevillanas* (1927). Otro grupo lo constituye la poesía amorosa, de tono muchas veces elegíaco, escrita a la sombra de Bécquer y el simbolismo: *Las horas que pasan* (1909), *Viaje sentimental* (1909), *Saudades* (1910), *Bajo la lluvia* (1910)... Por su parte, el erotismo decadente y el preciosismo y paganismo parnasianos des puntan en una serie de poemarios tales *El jardín de las quimeras* (1909), quizás la obra de Villaespesa con mayor voluntad de inscribirse en los márgenes de la Escuela, *Torre de marfil* (1911) o la serie “La rueda de

Onfalia” de *Palabras antiguas* (1912). La lírica filosófica, sentenciosa, de un trascendentalismo algo superficial caracteriza algunos títulos como *El libro de Job* (1909), *Caracol marino* (1918) o *Vasos de arcilla* (1924). Finalmente, y entroncando con la castiza glorificación del pasado imperial español, común a tantos autores de la época como Manuel de Sandoval, Antonio de Zayas o el último Salvador Rueda, nos dejó Villaespesa por tierras americanas su evocación de *Los conquistadores* (1918) y de los *Galeones de Indias* (1925-26).

4.3.11 El círculo de Villaespesa: González Anaya, León, Jurado de la Parra, Verdugo

Autor malagueño del círculo de amistades de Villaespesa, el novelista y poeta Salvador González Anaya (1879-1955) se sitúa en la falange de los Emilio Ferrari, Manuel de Sandoval, Salvador Rueda o Antonio de Zayas, autores que recibieron en su obra los influjos del Parnaso al tiempo que renegaban radicalmente del modernismo⁹⁷².

Un crítico castizo y antimodernista como Emilio Gómez de Baquero, en un artículo de título tan oportuno como “Poetas modernistas y no-modernistas” –*La España moderna*, 1 de marzo de 1902–, mientras atacaba a los Machado, Jiménez o Villaespesa aplaudía el parnasianismo de González Anaya precisamente por su oposición a las nuevas corrientes modernistas, porque no presentaba los “descuidos de versificación (...) que tan frecuentes son en los poetas noveles. La forma rítmica de estas composiciones es muy esmerada, y aunque el pensamiento de muchas de ellas ofrezca poca novedad, el Sr. González Anaya lo expresa con discreción y delicadeza, dando frecuentes muestras de un gusto depurado y sano”.

Un parnasianismo, como el de su amigo Villaespesa, de origen vernáculo, asimilado en las lecturas de Emilio Ferrari y de Salvador Rueda. En este sentido, José María de Cossío concluía que González Anaya no hizo más que seguir a pies juntillas a su paisano: “Como en [Rueda] nada tiene que ver su tratamiento con el sistema parnasiano, que para mí no es dudoso que es el que se le sugiere, sin que uno y otro se den cuenta del sentido que tal escuela tenía”⁹⁷³.

⁹⁷² Erróneamente, a nuestro juicio, Ricardo Gullón ha calibrado los dos poemarios de González Anaya “de corte modernista”. Cf. *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, tomo I, pág. 649. Por su parte, Amelina Correa Ramón no duda en incluir al malagueño entre sus *Poetas andaluces en la órbita del modernismo*. “Alfar Universidad”. Ediciones Alfar. Sevilla, 2001-2004.

⁹⁷³ *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Tomo II, pág. 1329.

Cantos sin eco (1899), su primer poemario, se abría con una “Carta-prólogo” de Manuel Reina en la cual el de Puente Genil cifraba en González Anaya a un poeta dolorido y melancólico, a veces filosófico, de pura inspiración posromántica. Y en efecto, la obra conjuga las influencias sentimentales de Bécquer y Augusto Ferrán, el racionalismo elocuente de Núñez de Arce y, en alguna que otra pieza, la evocación de la bohemia galante -vino de Chipre y ajenjo- imitada del propio Reina.

A finales de ese año de 1899, González Anaya se situaba en el polo opuesto al modernismo, según se desprende de estos *Cantos sin eco* y de una carta que su amigo Villaespesa, que acababa de descubrir por entonces a Darío, le dirigía a José Sánchez Rodríguez: “Dile al imbécil de Anaya que haga el favor (si c) de no disparatar tanto como lo hace respecto a Rueda y Rubén. Lo peor de estos escritores vale más que todo lo que él pueda producir aunque viva 100 años. Realmente Anayita se está inflando de vanidad... Y esto es malo”⁹⁷⁴.

Con *Medallones* (1900), ensayo fidelísimo al parnasianismo ortodoxo de los *Poèmes antiques*, concluyó la efímera trayectoria poética de González Anaya⁹⁷⁵. A diferencia del herodianismo imperante en todo el modernismo hispánico, el modelo de Leconte de Lisle deja su impronta directa en los extensos poemas helenísticos con grandes desarrollos narrativos y plásticos, plagados de referencias históricas, literarias y artísticas, por más que se trate, reiniciados, de un Leconte de Lisle imitado indirectamente a través de “La muerte de Hipatia” de Emilio Ferrari –autor del “Soneto-prólogo” de *Medallones*- y de los *Mármoles* y *Piedras preciosas* de Salvador Rueda, publicados ese mismo año de 1900.

El conjunto homogéneo de la obra, sin sobresaltos tonales ni temáticos que censurar, celebra múltiples aspectos de la antigüedad grecolatina. Desde el primer poema, “Olimpiades”, se suceden los cantos y epinicios dedicados a sus dioses, mitos, héroes y semidioses: “La vejez de Lais”, “Paisaje arcadio”, “Friné”, “El fauno”, “En el Gineceo”... Por su parte, la segunda sección, dedicada a Roma, mantiene análogo tono parnasiano en sus estampas de “Cleopatra”, “En el templo de Hércules”, “Tiberiades”, “En los triclinios”, etc. Acorde con un Ferrari y un Rueda, el canto al paganismo, fuerza

⁹⁷⁴ Carta fechada el 25 de diciembre de 1899 y recogida por Andrés Sánchez Trigueros en *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, pág. 225.

⁹⁷⁵ Tras estos *Medallones* el malagueño abjuró de toda su poesía, juzgándola duramente como una “magnífica serie de ripios”, para enseguida centrarse en su carrera novelística: *Rebelión* (1905), *La sangre de Abel* (1915), *El castillo de irás y no volverás* (1921)... Cf. Correa Ramón, A. *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario*, pág. 116.

vital de salud y hermosa, airea las nostalgias del exiliado en tiempos de dominación cristiana:

¡Oh, religión pagana! De tus mitos
rasgó otra Fe los impalpables velos
y otro símbolo fue... Con rancos gritos
escaparon los dioses de los cielos...

Todo pasó del tiempo en las corrientes,
y del olvido en los inmensos mares,
se hundieron como náufragos silentes
dioses de luz y templos seculares.

Ya al trunco altar, volcado entre la hierba,
No van los coros de afinadas voces,
Con el respeto que la fe conserva,
Culto a rendir a los eternos dioses...

Mas yo, ante el ara orlada de rosales,
Bajo el azur de los espacios tersos,
Rindo en su honor mis águilas caudales:
¡mis encendidos, resonantes versos!

También malagueño y amigo de Villaespesa, Ricardo León (1877- 1943) se mantuvo más aferrado al casticismo decimonónico y antimodernista que González Anaya, y las huellas del parnasianismo en su obra son inexistentes. Poeta patriótico, católico y ultraconservador, por pura fraternidad había reseñado con benevolencia *La copa del rey de Thule*, si bien ahí acaban prácticamente sus conexiones con el modernismo⁹⁷⁶.

La primera incursión de León en el mundo de las letras se dio con la publicación de un opúsculo, *Las quimeras de la vida (fantasía oriental)*, inspirado en los versos de Espronceda, Zorrilla y Campooamor⁹⁷⁷. *La lira de bronce* (1901), su obra más célebre, no se separa un ápice de los *Gritos del combate* de Núñez de Arce ni del romanticismo combativo de Víctor Hugo: “¡La musa del guerrero es quien me inspira, / la musa de

⁹⁷⁶ Vid. Las reseñas y los juicios sobre la obra incluidos por Villaespesa al final de la segunda edición (Pueyo, Madrid, 1909).

⁹⁷⁷ Cf. Correa Ramón, Amelina. *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario*, pp. 151-154.

laureles coronada!”. Su alto y sereno tono cívico, filosófico y didáctico responde a una concepción de la poesía diametralmente opuesta a la parnasiana, pese al “primor de la forma” y la “originalidad del concepto” que se le adjudicaban desde el diario *La Época*⁹⁷⁸. Tras *Alivio de caminantes* (1911), poemario de honduras intimistas y religiosas, se secó definitivamente el venereo lírico de un autor cuyo retoricismo o escultural, forjado en los talleres de la Escuela de Núñez de Arce, no debe llevarnos a la confusión de hermanarlo en ningún momento con los parnasianos.

Íntimo de los Villaespesa y González Anaya, pese a la diferencia de edad, el dramaturgo jiennense José Jurado de la Parra (1856- 1936) fue esparciendo por las publicaciones periódicas de su tiempo poemas que oscilaban desde el realismo o castizo hasta un modernismo de clara filiación rubendariana.

Su obra poética apenas consta de dos títulos. Ya en el prólogo del primero de ellos, *Diego. Poema* (1886) el propio autor se encarga de aclararnos sus preferencias: “No puedo negar que Campoamor háme dado estética y preceptiva”. A fines de siglo se trasladó a Madrid, y allí desarrolló una notoria carrera en el mundo del periodismo – *Germinal*, *Vida nueva...*– y en la traducción de autores como Musset, Maeterlinck, Carducci o D’Annunzio. El grueso de sus versos y traducciones fueron recogidas por Jurado de la Parra en el volumen *De antaño y de ogaño*, publicado en fecha ya muy tardía (1935).

Prologado por González Anaya y dividido en dos secciones –“De antaño” y “De ogaño”, evidentemente–, acumula la primera de ellas la heterogeneidad de una lírica compuesta desde finales del XIX hasta las primeras dos décadas del XX. Ora campoamoriano, ora posromántico o colorista andaluz, cuando Jurado de la Parra escribe al calor del naciente modernismo español, ya entrado el siglo XX, se sirve de una estética heredera del Parnaso. Así, una extensa composición narrativa como “El ópalo de los Médicis” evoca el Renacimiento suntuoso presente en *Les Trophées* de José María de Heredia – “Médaille”, “La Dogaresse”– y en sus pupilos españoles, Manuel Machado –“Oliveretto de Fermo. Del tiempo de los Médicis”– y Antonio de Zayas –“El Condottiero”–. Pero la huella más nítida del modernismo hispánico proviene sin duda de las *Prosas profanas* de Darío. Los decasílabos de “Tu abanico” remedian claramente el ritmo y las imágenes de “Era un aire suave”; en tanto que su “Responso a Rubén Darío” emula aquél que el

⁹⁷⁸ “Libros nuevos. LA LIRA DE BRONCE; poesías, por D. Ricardo de León y Román”, *La Época*, 8 de agosto de 1901.

nicaragüense dedicara a Verlaine: “¡Progenitor orífice del preciosismo hesperio! / ¡Altísimo poeta del Sis tro y del S alterio, / del Clavico rdio y del Clarín!... / Con tu olifante ebúrneo y tu sonora trom pa, / Diste a nuestro Parnaso la soberana pompa / Multicolor de tu jardín!...”.

Poeta y pintor, hombre de mundo y humanista cultísimo, el canario Manuel Verdugo (1877-1951) compartió lecturas y vivencias con Francisco Villaespesa durante su estancia en Portugal, en 1903. Su importancia en el contexto del que nos venimos ocupando radica en que fue, junto a Francisco Ruiz Llanos, del que en seguida nos ocuparemos, el único poeta español que se consideró a sí mismo o “parnasiano”, según podemos leerle en un poema, “El arte hace sufrir”, publicado en el periódico *La tarde* - 14 de abril de 1945-:

El arte hace sufrir, sea el que sea,
A todo aquel que crea
Y en la lucha tenaz halla su norma:
Si el filósofo es mártir de la idea,
El poeta es un mártir de la forma.
¡Ser del verso escultor maravilloso,
arquitecto y orfebre prodigioso!
¡Ser, a la par que siervo, soberano!...
Yo me siento feliz y hasta orgulloso
Cuando algunos me llaman parnasiano.

Verdugo, sin embargo, tuvo una percepción algo distorsionada de sí mismo, pues de sus cuatro poemarios tan sólo una parte de uno de ellos puede considerarse escrito al estilo del Parnaso, mientras el resto se sitúa en las antípodas del arte de Leconte de Lisle y Heredia⁹⁷⁹.

⁹⁷⁹ La tardía “exageración” de Verdugo ha arrastrado a la crítica que se ha ocupado de su figura a tomar la parte por el todo. Ángel Valbuena Prat, ya en 1926, afirmaba que la poesía del canario “rebosa un intenso y bien asimilado parnasianismo”. *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*. Sección Universitaria de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1926, pág. 11. Recientemente han aparecido textos exegéticos de sugerente título pero escasa enjundia como “Un modernista parnasiano en la literatura canaria: Manuel Verdugo”, ponencia de Marcos Martínez publicada en *Varia lección sobre el 98: el modernismo en Canarias: (homenaje a Domingo Rivero)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 25-56. En esta línea merece inscribirse el monográfico de Joaquín Rivero *El parnasianismo y Manuel Verdugo*. “Colección Zafir”. El Vigía Editora. Santa Cruz de Tenerife, 2009, más centrado en lo biográfico y anecdótico que en la relación del poeta con la Escuela francesa. Por su parte, María Rosa Alonso, con mayor profundidad, concebía en Verdugo a un parnasiano con ciertas peculiaridades personales que lo alejan de la ortodoxia de un Leconte de Lisle: “Verdugo participa de la estética de la citada escuela francesa en su credo del arte por el arte, de la preocupación por la forma y de

Manuel Verdugo se inició en el mundo de las letras publicando versos de juventud en las revistas tinerfeñas *Gente Nueva* (1901) y *Artes y Letras* (1903). Su primer poemario se hizo esperar hasta 1905 y apareció en Madrid con el título de *Hojas*, obra de estética completamente desorientada pese a la amistad del autor con uno de los patriarcas del modernismo español, Villaespesa. Entre resabios románticos, imitados de Espronceda y Bécquer, patriotismos forjados en la retórica de Quintana y Núñez de Arce y doloras y humoradas cam poamorianas, asoman incluso algunos chistes antimodernistas en la sección más pobre de la obra, “Burbujas”: “Con sin igual cinismo, / el grotesco arlequín del modernismo, / profana el santo altar de la Poesía. / ¿Y no mandas, señor, un cataclismo? / ¡Yo espero otro diluvio todavía!”⁹⁸⁰.

Casi veinte años después, y tras haber traducido para *La prensa* de Canarias algún que otro poema de Antero de Quental, Coppée o Baudelaire, Verdugo daría a la estampa un segundo libro, *Estelas* (1922), sin duda su obra más importante y la única que presenta en pureza algunos rasgos parnasianos, eso sí, dentro de un conjunto heterogéneo de voces y ecos de diversa procedencia. Uno de los epígrafes que encabezan el libro cita la *Poética* de Campoamor, cuyo contenido dista bastante de poder considerarse algo digno de un parnasiano: “Un lírico, sin dejar de ser lógico, puede ser escéptico en horas de desaliento, y optimista en sus momentos de esperanza. A un artista sólo se le puede exigir que el fondo de sus obras sea esencialmente humano”... Su ideario metapoético, expreso en posiciones como “En el reino de la poesía”, emerge con trario al modernismo decadente y por supuesto al parnasianismo y reivindica al vate romántico, profético, cívico, de “inspiración viril, robusta, sana”.

Estelas conjuga así trasnochado romanticismo –Bécquer, Lamartine–, didactismo moralista –Campoamor, Núñez de Arce– y un simbolismo modernista de clarísimas resonancias baudelairianas. Entre el *spleen* y el ideal, la mayoría de estas *Estelas* remiten a *Las flores del mal*, al Baudelaire más subjetivo y alegórico: “Visiones”, “El alcázar cerrado”, “El alma y el cuerpo”, “A bordo”, “Hacia la belleza”, “Sacras cegueras”, “Cielo estrellado”, “Mi tapiz”, “El veneno de la melancolía”...

los temas clásicos. Verdugo puede ser considerado como un tardío epígono parnasiano; pero nótese que hay en sus temas clásicos, especialmente romanos más que griegos (...) no aquella serenidad despersonalizada de los parnasianos, sino una evocación sentimental, melancólica, muy modernista y finisecular, con sus gotas de becquerianismo diluido”. *Manuel Verdugo y su obra poética*. Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales. Santa Cruz de Tenerife, 2009, pp. 60-61.

⁹⁸⁰ En su penúltimo libro, rotulado también *Burbujas*, recogería Verdugo esta vieja composición con la palabra “modernismo” trocada en “vanguardismo”...

Muchas de sus evocaciones de la antigüedad grecolatina -“La estatua”, “El Augústulo”, “El Laurel de Apolo”, “A Juliano, el Apóstata”, “Ante una estatua de Antinoo”, “Tiberio”...- responden al influjo de la retórica alegórica de Baudelaire: una escena histórica proyecta un pensamiento o un sentimiento del poeta, símbolo siempre descifrado en los últimos versos de cada composición. Así, “Ante un retrato de César Borgia”, Verdugo acaba interpretando en voz alta el verdadero sentido del lienzo: “¡Oh, trágicas pupilas, / hechas de odio y amor, de luz y sombra!... / Tu mirada es un símbolo; / Tus ojos son los ojos de la Historia”. Por si quedara alguna duda sobre cuál es la sombra que se cierne sobre el libro, Verdugo incluye un medallón dedicado a “Baudelaire” donde explica cuántas son *Las flores del mal* que ha transplantado a las páginas de *Estelas*.

La vertiente parnasiana del libro, y por ende, de Manuel Verdugo al completo, radica exclusivamente en una docena de composiciones integradas en la sección “Rosas” – “Rosa de té”, trasunto de Gautier, “Rosa de fuego”, el coppéeano “Brama el mar”- y, sobre todo, en la sección “Mosaicos” -“ Venus centellea...”, “Paisaje” “Nerón”, los ecfrásticos “Las Meninas” y “Hermes de Praxíteles”, “Alejandro, Príncipe”, “Entrada de Heliogábalo en Roma”, “Los caprichos de Heliogábalo” o este “Narciso”-:

En el jardín, Narciso, adolescente,
 reposa, solo, en desnudez divina;
 con gracioso abandono se reclina
 sobre el borde musgoso de una fuente.

En el agua tranquila, transparente,
 ve copiada su carne alabastrina,
 y el insensato, estremecido, siente
 que un anhelo imposible le domina.

En vano lleva el viento hasta su oído
 el apagado, trémulo gemido
 que lanza Eco al verse despreciada.

Él, desdeñoso, corazón de roca,
 al líquido cristal junta la boca
 para besar su imagen reflejada.

Con *Burbujas* (1931), colección de poemillas campoamorios, a medio camino entre el

refrán y el chiste, y *Huellas en el páramo* (1945), libro donde permutan romanticismos, poesías de álbum, alocuciones patrióticas y un simbolismo racional en la estela de “Las ánforas de Epicuro” de Darío, Manuel Verdugo daba por finalizada su obra poética, tan lejos del Parnaso como cuando comenzó a escribirla.

4.3.12 Poetas, traductores y antólogos : Marquina, Carrere, Díez-Canedo y Eduardo de Ory

Al periodista, novelista, poeta y dramaturgo barcelonés Eduardo Marquina (1879-1946) se le recuerda en manuales y ensayos por haber sido el primer traductor al español de *Las flores del mal* (1905) de Baudelaire, obra que culminó el proceso de canonización del poeta francés en nuestro Fin de Siglo; al menos del Baudelaire “personaje”, pues su influjo real, literario, en la poesía española seguiría siendo exiguo todavía. Métricas y rimadas, las controvertidas versiones de Marquina han sido duramente criticadas por traductores posteriores al tiempo que han gozado de puntuales apologías e incluso continuadas y recientes reediciones⁹⁸¹.

Lírico neorromántico de impulsos telúricos y alienato cívico y tradicional en *Odas* (1900), *La vendimia* (1901) o *Églogas* (1902), la celebridad le llegaría a Marquina a cuenta de sus dramas históricos *Las hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909) y sobre todo *En Flandes se ha puesto el sol* (1910).

Ya nos hemos referido en otro epígrafe de este trabajo a la primera antología de nuestro modernismo, *La corte de los poetas* (1906) del madrileño Emilio Carrere (1881-1947), en su época popularísimo novelista y por antonomasia poeta del decadentismo y la bohemia española finisecular. Tras el becquerianismo de *Románticas* (1902), su obra lírica recibió impulso definitivo, sin abandonar nunca su ingénitismo, a raíz de la lectura y asimilación de los libros Verlaine –tradujo *Poemas saturninos* en 1921 y *Canciones para ella* en 1922– y Baudelaire, cuyas *Flores del mal*, en versión de Marquina, se cuenta que recitaba de memoria⁹⁸². El poemario que le consagraría ante críticos y lectores, *El caballero de la muerte* (1909) presenta por igual dichas

⁹⁸¹ Cf. Bueno García, Antonio. “*Les Fleurs du mal* de Baudelaire. Historia de su traducción, historia de la estética”. *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés* [Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFFUE)] / coord. por Francisco Lafarga Maduell, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler (1995) pp. 263-272; Marín Hernández, David. *La recepción y traducción de “Les Fleurs du mal” en España*. Miguel Gómez Ediciones. Málaga, 2007.

⁹⁸² Cf. Montero Padilla, J. “Introducción biográfica y crítica” a Emilio Carrere, *Antología*. Castalia, Madrid, pp. 13-42.

vinculaciones románticas, decadentes y simbolistas, afinadas en muchas ocasiones en el diapasón rubendariano, y a través de él, banvillesco. Recuérdense, sino, algunas estrofas funambulescas de “El carnaval se divierte”, pieza incluida en *La canción de las horas* (1923):

El carnaval se divierte
Bajo su antifaz de raso,
Y en su torno suena el paso
De la Muerte.
(...)
El carnaval se divierte;
Con su disfraz medieval
Se pone a bailar la muerte
Las noches de Carnaval...

De mayor calibre que las anteriores, la figura de Enrique Díez-Canedo (1879-1944) ha pasado a la historia de nuestras letras por su inconfundible labor como crítico literario, traductor y difusor de la poesía francesa en nuestro país, más que por sus incursiones en el campo de la creación poética. El autor pacense se dio a conocer con unos *Versos de las horas* (1906) entonados en la clave sentimental y reflexiva del bajo modernismo e influenciados por aquellos simbolistas que él conocía como nadie: Verlaine, de quien tradujo *La buena canción* y *Cordura*, Francis Jammes, cuyas obras *Del toque del alba al toque de oración* y *Manzana de anís* trasladó íntegramente a nuestra lengua, sin olvidar a los Verhaeren, Régnier, Laforgue, Rodenbach o Samain. Bien es cierto que algunos de aquellos simbolistas como Henry de Régnier habían iniciado a principios de siglo - *Les Médailles d'Argile* (1900)- una corriente neoparnasiana que, recuperando algunos de los motivos predilectos de la Escuela, los habían despojado de su vieja retórica para tratarlos con la expresividad sugerente y la honda subjetividad simbolistas. Y bajo esta óptica cabe examinar una buena parte de la segunda obra de Díez-Canedo, *La visita del sol* (1907), cuya parnasiana serie de “Faunos” refleja hasta qué punto era un poeta versátil y un profundo conocedor de la evolución de la lírica francesa del XIX:

Los dos faunos más jóvenes luchan en la pradera.
Los demás, el combate van siguiendo, en espera
de lo que ha de ocurrir. A veces, un obscuro

chiste pica el orgullo del que pierde terreno,
 y, al ver que su contrario le embiste, se afianza,
 sobre los pies caprinos, en contra del que avanza,
 y se humillan las testas, y se topan las frentes
 en las que apuntan, finos, los cuernos incipientes.
 La lucha se prolonga. Si es el uno más diestro
 porque tuvo en sus años de infancia por maestro
 al chivo más potente de su rebaño, el otro
 tiene la solidez y el empuje de un potro.
 El césped magullado dice larga pelea.
 Sudan los dos; al pecho fornido que jadea
 bajan las gruesas gotas que impregnan los cabellos;
 ha desaparecido la tierra para ellos;
 hasta que al cabo en una formidable embestida,
 cae rodando el más débil con la frente partida⁹⁸³.

Ese mismo año de 1907 Díez-Canedo daba a la imprenta la primera de sus colecciones de traducciones poéticas, *Del cercado ajeno*, que contenía fundamentalmente versiones de los simbolistas franceses mencionados más arriba. Poco más tarde, en 1910, verían la luz su tercer poemario, *La sombra del ensueño*, en el que alternan el más puro simbolismo y algunas secciones parnasianas de “Sonetos wagnerianos” o “Impresiones de museo”, y una segunda colección de traducciones, *Imágenes*⁹⁸⁴. En esta ocasión el poeta incluyó, junto a los simbolistas, algunas piezas de Gautier y de Banville en la sección “Mies de hogaño”.

La dedicación de nuestro autor a la traducción y difusión de los poetas franceses no haría más que intensificarse con el paso del tiempo, y en la “Biblioteca Renacimiento” de Gregorio Martínez Sierra habría de publicar, al alimón con el poeta simbolista Fernando Fortún su celebrada antología *La poesía francesa moderna* (1913), “decisiva en la formación del canon de la poesía francesa entre nosotros”, como bien con cluye

⁹⁸³ Alfredo Rodríguez López-Vázquez ha sugerido sendas referencias pictóricas de las que el poeta bien pudo partir para concebir esta ecfrástica “Lucha de faunos”: los cuadros del pintor suizo Arnold Böcklin “Batalla de centauros” (1873) y del alemán Franz von Stuck “Faunos luchando” (1889). Cf. “La creación poética de Enrique Díez-Canedo: hacia una didáctica de los elementos poéticos”. *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, nos. 22-23, 1999-2000, pp. 371-382.

⁹⁸⁴ *Imágenes* apareció en París sin fecha, y según Miguel Gallego Roca “debió publicarse en torno a 1910 ya que en ese año aparece publicado su libro *Sombra del ensueño* por la editorial parisina Garnier”. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, pág. 53. Nosotros hemos localizado una reseña a la obra en la revista *La Cataluña* -nº 174, 4 febrero de 1911- donde se califica al libro de “recentísimo”.

Pilar Gómez Bedate⁹⁸⁵.

Ordenada y anotada por Fortún y Díez-Canedo, pues la mayoría de las traducciones vienen firmadas por otros autores, la obra se rige por un estricto criterio estético y cronológico, de ahí su estructuración en diferentes escuelas o grupos que van desde “Los precursores” hasta “Los poetas nuevos”, pasando por “Los parnasianos”, “Los maestros del simbolismo” y “El simbolismo” propiamente. En su primera sección, “Los precursores”, los antólogos incluyen, entre varios románticos, a Gautier, “iniciador de una poesía nueva”, a Baudelaire, cuya obra “es eterna”, y a Banville, “brillante, ligero y armonioso”.

El siguiente epígrafe está dedicado en su totalidad a los poetas del Parnaso, quienes “llevaron el verso y el estilo a insuperable punto de precisión y plenitud”. Representan a la Escuela Leconte de Lisle, José María de Heredia, Sully Prudhomme, Coppée, Henry Cazalis –“Jean Lahor”-, Léon Dierx y Catulle Mendès, el único a quien Díez-Canedo y Fortún dedicarían una nota un tanto reticente: “Se olvidarán los diez volúmenes de versos, los veinte dramas, las cincuenta novelas que escribió (...) con su talento versátil y flexible, falto de verdadera originalidad”. Pero más allá de la valoración positiva del Parnaso, tanto la presentación crítica como el grueso de las composiciones de la obra giran en torno a los grandes simbolistas, Verlaine –“el más famoso de los líricos modernos”- y Mallarmé –“el más alto ejemplo de pasión intelectual y de pureza artística”- a la cabeza⁹⁸⁶.

De otro orden son las traducciones que Díez-Canedo realizó de las *Tragedias* de Esquilo (1915) a partir de las divulgadas versiones francesas de Leconte de Lisle. Excelentes para algunos –José Martí-, desastrosas para otros –Unamuno-, las versiones del maestro parnasiano no dejaron indiferente a nadie, de ahí la disparidad de valoraciones que podemos localizar sólo en el ámbito español⁹⁸⁷.

⁹⁸⁵ “No tan solo se trata de simbolistas en *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún”, en Pegenaute, Luis (ed.) *La traducción en la Edad de Plata*, pp. 89-98.

⁹⁸⁶ Póstumamente aparecía la reelaboración definitiva, revisada y aumentada de la antología con el título actualizado de *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* (1945). En esta nueva edición se incluía una sección dedicada a los grandes románticos y varias a las vanguardias surgidas durante la primera mitad del XX. Por lo que respecta a los poetas parnasianos, algunos cuentan con alguna que otra composición más que en 1913: es el caso de Gautier, Baudelaire, Banville, Sully-Prudhomme, Coppée y José María de Heredia, cuyas versiones de Antonio de Zayas han sido sustituidas en esta ocasión por las de Max Henríquez Ureña e Ismael Enrique Arciniegas.

⁹⁸⁷ De sus adaptaciones al francés de los poemas homéricos y las versiones españolas de Nicasio Hernández Luquero publicó *El Imparcial* una nota el 28 de septiembre de 1915, avalando que “el gran poeta francés, apreciando la desorientación que sufría el público por las falsas versiones de las obras de Homero, acometió la tarea de traducirlas nuevamente, retrocediendo hasta las fuentes primitivas. (...) La

Con el paso de los años, la reputación de Enrique Díez-Canedo como crítico literario no haría sino incrementarse. Ensayos como “Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo” -*Revista de Libros*, nº 8, enero de 1914-, “La poesía castellana y Rubén Darío” -*España*, nº 56, 17 de febrero de 1916-, “Los comienzos del modernismo en España” -*España*, nº 379, 21 de julio de 1923-, o, en el caso particular del Parnaso, sus estudios sobre José María de Heredia -“Los sonetos castellanos de Heredia”, *España*, nº 184, 17 de octubre de 1918, “Heredia el mozo”, *España*, nº 411, 1 de marzo de 1924- lo convierten en uno de los más importantes exponentes de la historiografía literaria del XX y en un referente para cuantos estudiosos posteriores han abordado y hemos de abordar el tema de las fuentes francesas de nuestro modernismo. En fecha tardía, y superada ya la estética finisecular, Díez-Canedo publicó todavía varios poemarios de diferente naturaleza: *Algunos versos* (1924), *Epigramas americanos* (1928), *El desterrado* (1940), *Jardinillos de navidad y año nuevo* (1944) y póstumamente *Nuevos epigramas* (1945).

Modernista de la segunda hora, crítico y antólogo también, el gaditano Eduardo de Ory (1884-1939) escribió catorce poemarios que plasman el devenir de la literatura española desde el posromanticismo becqueriano hasta la pureza juanramoniana, pasando por el colorismo andaluz y el esteticismo finisecular.

En su Cádiz natal publicó sus primeros ensayos poéticos: *Plumaditas. Colección de cuentos y poesías* (1902) y *Chirigotas y otras cosas* (1902), de los que pronto renegaría. Posteriormente, con *Ecos de mi lira* (1903), *Aires de Andalucía* (1904) y sobre todo *Laureles rosas* (1905), escritos bajo la influencia de Bécquer y del modernismo de Rueda y de Manuel Reina, comenzaría a dirigir sus pasos hacia el modernismo⁹⁸⁸.

Adscrito fervientemente a la nueva estética, Ory fue desde entonces publicando

“Iliada” y la “Odisea”, traducidas por Leconte de Lisle, son obras completamente nuevas, (...) tienen ahora el movimiento, el interés novelesco y el enérgico relieve de una epopeya de nuestros días”. Abundantes en galicismos, las posteriores retraducciones de *La Ilíada* (1919) y *La Odisea* (1929) a cargo de Manuel Valldé y de los *Idilios y epigramas* (1924) de Teócrito en versión de Germán Gómez de la Mata no tendrían luego tan buena prensa. Recordemos, por ejemplo, las palabras que a propósito de estas últimas le dedicase el polémico Luis Astrana Marín en *El Imparcial* -19 de octubre de 1924-: “Este Lisle era pitagórico. Comenzó afirmando en Francia que todos los traductores del griego parecían unos mamarrachos. (...) Leía algo el griego, para darse cuenta de los nombres, que en las lenguas romances se hubieron de latinizar, y con restituirlos a su prístina escritura, sin ser erudito ni profundo helenista, de las migajas del banquete de los otros fabricóse una reputación (salvó lo que no entendía, mutiló lo que le vino en gana, adicionó a su capricho, y, en fin, redujo a los autores de la antigüedad clásica a la categoría de pacíficos ciudadanos de la rue Lafayette. (...) Su valor literario es nulo y nadie se acuerda de ellas”.

⁹⁸⁸ Ory mantuvo una estrecha amistad con el poeta de Puente Genil, venerado maestro que prologó *Laureles rosas* y que recibiría el homenaje póstumo del alumno en el ensayo *Manuel Reina. Estudio biográfico* (1916).

innumerables obras donde tanteaba sus diferentes posibilidades expresivas. En *El pájaro azul. Resplandores. Fantásticas. Galantes* (1906) prevalecía ante todo el decadentismo y el helenismo o parnasiano – “Helios”, “Venus”, “Pagana”, “Los desposorios de Helios y Diana”... -, concebido a la luz de *Les Trophées* de Heredia, a quien el gaditano rindió este ostentoso tributo post mortem:

Has muerto, oh gran poeta! cincelador del verso,
Que, cual raudo cometa, cruzara el Universo.
Artista deslumbrante y de eternal memoria.
Genial cantor triunfante, coronado de gloria.
Has muerto, sí, mas nunca se olvidará tu nombre;
La fama no se trunca cuando luchando el hombre
Obtiene los laureles tras de las rudas lidias!
¡Los clásicos laureles que engendran las envidias!
Bajo el cubano cielo, dosel de las palmeras,
Cantaste con anhelos tus primeros cantares,
Tus rítmicas estrofas de fama colosal.
¡Oh lírico admirado! ¡Cincelador del verso!
¡Tu fama ha resonado por todo el Universo!
¡Tu fama nunca muere! ¡¡Tu nombre es inmortal!!

En 1907 el poeta se trasladó a Zaragoza, donde fundaría *Azul. Revista hispanoamericana* (1907-1908), primera manifestación del modernismo en Aragón, y editaría *La musa nueva* (1908), temprana antología de nuestro modernismo tras *La corte de los poetas* (1906) de Emilio Carrere⁹⁸⁹. Los siguientes poemarios de Eduardo de Ory relegaron lo parnasiano a un espacio anecdótico o para privilegiar el impulso subjetivo y vitalista, atento a la belleza femenina y a la sentimentalidad del yo lírico: *La primavera canta* (1907), *Bouquet de azucenas* (1908), *Mariposas de oro* (1908).

En 1909, de nuevo en Cádiz, creó otra revista, *La Diana*, cuyo título homenajeaba a Manuel Reina y en cuyas páginas colaboraron los principales modernistas españoles e hispanoamericanos. Y sin abandonar tan fecundo año daba a la imprenta otros tres libros de versos: *Alma de luz*, *Lo que dicen las campanas* -que prosiguen la línea intimista de las obras anteriores- y *Mármoles líricos*. Dedicado a su amigo y paisano

⁹⁸⁹ Para un análisis de dichas publicaciones remitimos a los correspondientes epígrafes del presente trabajo, “El Parnaso en las revistas españolas del modernismo” y “Florilegios modernistas. *La corte de los poetas* (1906) y *La musa nueva* (1908)”.

Carlos Fernández Shaw, Ory dispuso allí numerosos medallones de tallado parnasiano con el perfil de sus poetas dilectos. La nominación de los mismos elucida lo holístico de su propio ideario lírico: Garcilaso, Espronceda, Byron, Verlaine, Campozamor, Núñez de Arce, Bécquer, Baudelaire, Manuel Reina o Leconte de Lisle,

Burilador de excelsas filigranas;
Diamantista del Verso iridiscente;
¿En tu estrofa sin par cantó el riente
Rot, sus modulaciones soberanas?

Hay en tus ritmos músicas lejanas
Plenas de los misterios del Oriente;
Cataratas de luz resplandeciente,
Noches de estrellas, líricas mañanas.

Enmarañadas selvas con leones,
Negros cisnes que cruzan lagos tersos,
Y visiones extrañas e ideales...

Porque son tus policromas canciones
Panoramas, que pasan por tus versos
Como el rayo de sol por los cristales.

Sin embargo, y más acá de ofrendas tales, debemos minimizar en todo momento las influencias de Leconte de Lisle y de Heredia en la obra de Eduardo de Ory, poeta de temperamento sentimental cuya querencia hacia el intimismo romántico y simbolista pervive todavía en un libro de 1911 como *Caravana de ensueños*. Tras años de silencio, aún publicaría tres poemarios más en los que asistimos a una depuración formal y espiritual del modernismo, ya superado: *Hacia las cumbres* (1917), *Cascabeles de plata* (1923) e *Inquietudes* (1925).

4.3.13 Últimos tanteos parnasianos en España. Poetas en tierra de nadie

Transcurridos los primeros lustros del siglo XX convivieron en el panorama poético español los últimos vestigios del modernismo con diferentes alternativas renovadoras, desde el posmodernismo a las primeras manifestaciones vanguardistas pasando por el intelectualismo novecentista. Entre los rezagados que perpetuaban aquí el modernismo

finisecular en sus flamantes obras no faltaron quienes escribieron una facción de las mismas ciñéndose a un parnasianismo cuya obsolescencia, más allá del mayor o menor valor intrínseco de su factura, no pudo menos que sentenciarlos al cajón de sastre de los epígonos, los anacrónicos, los prejuizados y los olvidados.

Aristócrata de origen granadino, la obra del dramaturgo, novelista y poeta Manuel de Góngora Ayustante (1889-1953) transcurre paralela, en todos los sentidos, a la de Antonio de Zayas. En su primer poemario, *Polvo de siglos: versiones de antaño que recrearon el ánimo de un hidalgo poeta* (1912) evoca el pasado histórico y cultural de la España imperial valiéndose a menudo de la éfrasis parnasiana. Secciones como “Lienzos viejos”, “Visión goyesca” o “Joyas de museo” parafrasean algunos de los *Retratos antiguos* y de las *Reliquias* de Zayas en sus minuciosas descripciones de pinturas cortesanas y piezas museísticas. Si Zayas dedicó toda una serie de sonetos a una “Panoplia”, Manuel de Góngora hará lo propio recreándose en la belleza de “La lanza”, “La cota”, “La ejecutoria” o “La espada”, a veces meros pretextos para loar el origen noble de su estirpe:

Fue templado el acero de su hoja luciente
En las aguas que lamen los muros de Toledo;
En Flandes y en Italia luchó briosamente
Sin que jamás su empuje debilitara el miedo.

Se paseó triunfante, ceñida a la cintura
De una raza de homéricos y nobles capitanes;
Es su taza un archivo de secular bravura
Y, cual sierpes, se enroscan sus recios gavilanes.

Ella es boca que narra hazañas fabulosas
De aquella vieja España que, en horas venturosas,
Supo tener la gloria a su ambición sujeta.

Y ostenta, como timbre de su orgullo, bruñido
El escudo de armas de mi ilustre apellido
En su regia, magnífica y enorme cazoleta.

Tan repudiable, o más, que *Ante el altar y en la lid* de Zayas u *Horas de oro* de Manuel Machado, su segundo y último libro, *Dolor y resplandor de España* (1940), ofrenda “A S. E. El jefe del Estado Generalísimo de los Ejércitos Nacionales, Caudillo y Salvador

de España” no merece ya comentario alguno.

Al bando contrario perteneció Fernando López Martín (1882-¿1942?), más que poeta un excelente versificador de prodigioso oído para asimilar el verbo rubendariano. Casado con la hija de Alejandro Sawa, Elena Sawa Poirier⁹⁹⁰, en vida gozó de relativo prestigio gracias a sus dramas históricos en verso, tan en boga en la época: *El rebaño* (1921), *Los villanos de Olmedo* (1923) y sobre todo *Blasco Gimeno* (1919)⁹⁹¹.

Aunque López Martín dio también a la imprenta una novela histórica, *Torrijos* (1930), la exigua bibliografía pasiva que su nombre ha inspirado se limita a examinar su obra poética. Rafael Cansinos Assens, quien mantuvo cierto contacto con nuestro autor en el Madrid de la segunda década del siglo XX, nos lo describía hacia 1915 como “un muchachote de apariencia atlética, que alardea de pulsar en sus versos la nota viril y se proclama enemigo del arte decadente, erotómano y bohemio”⁹⁹². Más tarde habría de matizar sus impresiones, y ya en 1917 opinaba que se trataba de un poeta sobrio y épico, alineado “entre los epígonos del renacimiento castellano modernista que exaltan la belleza heroica de Castilla”, cincelador de un arte “viril y fuerte” que “de Rubén ha recibido su más viva lección”⁹⁹³.

Mucho antes, desde 1908, López Martín había venido publicando versos sueltos en diferentes diarios de la capital, luego recogidos en sus dos primeros poemarios, *Sinfonías bárbaras* y *La raza del sol*. *Sinfonías bárbaras* (1915) consta de una serie de medallones parnasianos dedicados a pintores –“El Greco”-, músicos –“Daniel Fortea”- o poetas –“Dante”, “Homero”-, ejercicios ecfrásticos –“El caballero de la mano en el pecho (cuadro del Greco)”- o sonetos heredianos como “Los centauros”, paráfrasis de aquella “Fuite de centaures” de *Les Trophées*:

A los albores del encendido día,
Dejando abandonadas las selvas rumorosas,
Se aprestan los centauros con danzas bulliciosas
A una carrera indómita de bárbara armonía.

⁹⁹⁰ Cf. Andrés Tapiello, “Presentación”, *Iluminaciones en la sombra*, Josef K., Editor, Madrid, 2004, pág. 11.

⁹⁹¹ Según reza el diario *ABC* en su edición del 31 de marzo de 1919, *Blasco Gimeno* se estrenó en el madrileño Teatro Español con “éxito” y “tempestad de aplausos”...

⁹⁹² “Fernando López Martín”, *La novela de un literato*, vol. 2, Alianza, Madrid, 1985, pp. 302-303.

⁹⁹³ *La nueva literatura*, vol. II, “Las escuelas”, vol. III, “La evolución de la poesía”, Páez, Madrid, 1925-1927.

Despiertan con su boca vibrante gritería,
Dilatan de su torso las líneas musculosas,
Y de sus firmes ancas las curvas poderosas
Desentumecen ágiles en rápida porfía.

Y ya cuando la llama tremola en la alta cumbre,
Para beber más pura la abrasadora lumbre,
De sus galopes tienden la furia resonante,

Y son por la llanura, marchando al sol de cara,
Audaz turbión de flechas que contra el sol lanzara,
En su furor, intrépida la mano de un gigante.

Junto a la herediana, cabe subrayarse la huella de Leconte de Lisle tanto en el título de la obra como en algunas composiciones –“Heroica”- que remedan los extensos *Poemas bárbaros* de tema bélico -Le Soir d’une Bataille-. Sin embargo, estas *Sinfonías bárbaras* no se adscriben en su totalidad a la estilística parnasiana, pues López Martín, fiel seguidor de Darío, recoge otras variantes del modernismo, fundamentalmente lo cívico y existencial propio de los *Cantos de vida y esperanza* –“ Los vientos ”, “Salutación a la primavera”, “Los paladines”, “Las cumbres”, “Castilla”, “Nuestro hermano lobo”, “El águila torva”...-.

La raza del sol (1916) y *Oraciones paganas* (1918) supusieron la continuación natural de *Sinfonías bárbaras*, si bien la influencia de los *Cantos de vida y esperanza* asomaba entonces con mayor preeminencia en múltiples composiciones como “La raza del sol”, “Aún es castilla”, “El galeón”, “Calibán, el ogro”, “A España”, “Paisaje de Castilla” o la marcha triunfal “Los caballos de guerra”. En cuanto al parnasianismo más genuino, quedó relegado ya a ciertas exaltaciones del paganismo helenístico –“Floreal”-, medallones artísticos –“Elogio del Tiziano”, “David Teniers”- y poemas ecfrásticos de brillante ejecución –“Diana cazadora. Rubens (Museo de Munich)”, “Las tardes de verano (Van Artois. Museo de Bruselas)”, “La rendición de Breda (Velázquez. Museo del Prado)”...-.

Por último, en *El huerto prodigio* (1936) asistimos a un giro radical en el tono poético de López Martín, operado por influjo del castellanismo sobrio y reflexivo del que Antonio Machado hizo gala en *Campos de Castilla* y las *Nuevas canciones*⁹⁹⁴.

⁹⁹⁴ A diferencia de la mayoría de los poetas españoles que fueron tentados por el parnasianismo, Fernando López Martín se sumó durante el estallido de la Guerra Civil al bando republicano. En *La Vanguardia*, el

Nada sabemos, por su parte, del poeta José Vega de Rivera (¿?) salvo que se relacionó con Manuel Verdugo, por lo cual le presumimos el mismo origen canario. Precisamente el acento baudelairiano de aquellas *Estelas* de Verdugo marcará buena parte de su primer poemario, *Rutas. Momentos. Lejanías* (1925), una obra en la que se incluye una “Paráfrasis de *El albatros* de Baudelaire” y varias composiciones parnasianas como “Heliogábalo” o este “Triclinium” dedicado al propio Verdugo y de él imitado:

La lluvia perfumada de rosas, que desciende
de la inmensa red de oro del techo suspendida,
un gran manto carmineo sobre la orgía extiende,
cual sangre limpia y pura que cubre infecta herida.

Claudio Nerón contempla, con los ojos viscosos,
el animado cuadro de malsana alegría,
Séneca y los flamines discuten, ebriosos,
graves cuestiones de arte y de filosofía.

El siervo Tigelino, sonriente y sumiso,
colma de adulaciones al César y a Popea.
En un lecho de orgía duerme un rubio narciso.
Junto a un tapiz corintio llora, extasiada, Actea.

La senil Crisotemis, abrazada a Lucano,
presa de la lujuria, muestra el seno desnudo.
Mientras Cayo Petronio se mofa del tirano,
Vinicio admira a Ligia, enardecido y mudo.

Más allá de tales ascendencias, el libro presenta varias secciones en las que late una honda religiosidad y una melancolía simbolista de lo rural y lo cotidiano en la estela de *La paz de sendero* de Pérez de Ayala y de *Campos de Castilla* de Antonio Machado, a quien Vega honra, a la diestra de Verlaine, en delicados

12 de junio de 1938, podemos leer la reseña de una conferencia que impartió en el Colegio de Abogados madrileño en la cual se le consideraba “poeta del pueblo” y “rebeldes en la lucha contra las injusticias sociales”. López Martín atacó allí con dureza a los alzados contra el Gobierno legítimo de la II República, y acusó de cobardes “a cuantos abandonaron Madrid sin justificación en momentos graves como los de noviembre de 1936”. Ese mismo año habría de recoger sus alocuciones en *Los modernos soldados de Maratón: intelectuales y pueblo* -Tipografía Consejo Obrero, Madrid, 1938-. Desde entonces, el rastro del poeta se ha perdido, si bien Ángel Pariente, en su *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX* sitúa la posible fecha su muerte, entre signos de interrogación, en el año de 1942.

versos. Ésta será la nota predominante en *Horas de ceniza y de púrpura* (1928), o púsculo de versos simbolistas y quizás lo último que escribiese José Vega de Rivera⁹⁹⁵.

Menos información aún disponemos de Francisco Ruiz Llanos (¿?), tan sólo que publicó una desconcertante obra, *Ave-lira* (1929) donde se declaraba “parnasiano” con razones futuristas para luego emular, punto por punto, toda la trayectoria poética de Rubén Darío en cantos indiscriminadamente románticos, parnasianos, de vida o de esperanza. Así juraba en su prólogo: “He procurado conservarme lo más parnasiano posible por ahora. Y no me pesa. (...) Sin embargo, soy hijo de este siglo, y a las sucias melenas *desmelenadas*, prefiero un cabello pulcramente alisado, (...) y ni lloro cuando la piqueta moderna derriba un viejo café romántico, ni me lamento de que Madrid pierda su porte clásico. Las alas de los aviones son más poderosas que las de Pegaso”.

Puro pastiche rubendariano, cada poema de Ruiz Llanos tiene su patrón correspondiente en *Abrojos*, *Azul...*, *Prosas profanas* o *Cantos de vida y esperanza*. El propio poeta reconocía abiertamente su filiación “En mi torre de oro”: “Como la Princesa soñadora de esa / pálida leyenda Rubén-Dariana, / yo también espero la dulce Princesa / Que *me ama sin verme*, en tierra lejana”. Para ratificar cuán postizo podía resultar su discurso, leamos unas estrofas de “Gira, ruca de oro”, cuyos primeros versos nos traen el recuerdo del “Préface” de *Émaux et camées* para luego derivar en la “Divagación” de *Prosas profanas*:

Mientras que pasan los aquilones
Enfurecidos tras mis balcones,
Mientras la lluvia cae sin cesar
En finas gotas como puñales
Que al estrellarse con los cristales
Lúgubrementemente fingen llorar,

Ella, mi amante, sueña en mi lecho,
Adormecida sobre mi pecho,
Divina y bella como una hurí;
(...)

¿Quieres, amada, que yo te cuente
raras historias del vago Oriente?

⁹⁹⁵ En el diario madrileño *La voz* -29 de mayo de 1928- hemos localizado una breve reseña, firmada con las iniciales “J. L. M.”, donde se afirma que *Horas de ceniza y de púrpura* consta de “breves y modernos poemas que, no obstante su título simbolista, alardean de una elegante y fina estética parnasiana”, juicio que no debe tenerse en cuenta.

¿Quieres que evoque la majestad
de los Emires y los Califas
que caminando sobre alcatifas
en sus palacios viera Bagdad?

(...)

¿La misteriosa China te atrae?
¿China la antigua, dora y distrae
tus horas grises? Yo también sé
raras historias y cuentos de esas
ceremoniosas, dulces princesas
de ojos oblicuos y breve pie...⁹⁹⁶

⁹⁹⁶ A propósito de *Ave-lira*, en la revista *Nuevo mundo* -14 de junio de 1929- se apodó a Ruiz Llanos “parnasiano clásico” y “no obstante, muy moderno, muy de siglo, que sabe cantar con el metro y la rima de los clásicos moldes las cosas y los sentimientos, las inquietudes y las ideas que alejan en la presente época”. Por el contrario, en la reseña publicada por el diario madrileño *El sol* -10 de septiembre de 1929- se le inscribía “dentro de la escuela romántica (...), pero creemos que aquélla no responde a la sensibilidad actual, y confiamos en que al dejar de cultivarla, el autor de *Ave-Lira* nos dará versos más considerables”.

5 Conclusión. El modernismo hispánico: diacronía estética, discernimiento expresivo

La teoría del Arte por el arte irrumpió en el panorama poético francés como una reacción al romanticismo posterior a la revolución de 1830, caracterizado por dos direcciones mayoritarias: una intimista y sentimental y otra humanitaria y politizada. Preconizado por Théophile Gautier desde sus primeras obras importantes –*Albertus* (1832), *Mademoiselle de Maupin* (1834)–, el Arte por el arte amparaba la creación poética en el seno de una autonomía absoluta respecto a otros impulsos, motivaciones y finalidades extraliterarias; una autonomía atenta exclusivamente a la expresión de la Belleza en y por sí misma.

Si el formalismo sensorial y la plasticidad exótica y sensual de *Les Orientales* de Victor Hugo (1829) habían sentado un precedente directo para su materialización poética, fueron los grandes poemarios escritos durante el Segundo Imperio aquellos que culminaron la expresión del Arte por el arte en la poesía francesa: no sólo referimos a *Émaux et camées* de Gautier, *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, *Odes funambulesques* de Théodore de Banville y *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, editados en el lustro que transcurre entre 1852 y 1857. Esta serie de obras configuran las principales vías estilísticas por las que habrá de discurrir toda la poesía francesa del Fin de Siglo, parnasiana, decadente o simbolista.

Bajo la impronta de estos cuatro maestros, un grupo de jóvenes poetas publicaba en tres ediciones de diferente naturaleza y datación la antología *Le Parnasse contemporain* (1866, 1871 y 1876), obra colectiva que dio nombre a la Escuela parnasiana y en la cual se recogen los fundamentos de su estética: idealismo y sacralización del arte, rigor intelectual, formal y estilístico, celebración del clasicismo y de las culturas grecolatinas y exóticas de la Antigüedad, enmascaramiento del pesimismo posromántico tras una voluntaria despersonalización lírica, etc. Pese a sus particularidades y preferencias individuales, la nómina al completo de los parnasianos, los José María de Heredia, Catulle Mendès, Albert Glatigny, Sully-Prudhomme, François Coppée, Léon Dierx o Armand Silvestre escribieron toda o una parte de sus obras rigiéndose por estos preceptos, y lo que es más importante y concuyente, sin adentrarse jamás en otras sendas expresivas de proyección moderna: simbolista. Cuando les tocó alejarse del

Parnaso, la mayoría volvió la vista atrás, al romanticismo y el realismo, en lugar de hacerlo hacia delante, al simbolismo, poética que no supieron comprender y que, en mitad de un conflicto estético y generacional, atacaron cuando juzgaron oportuno.

Escindidos de la Escuela parnasiana, excluidos del último *Parnasse contemporain* (1876), una facción de poetas de la talla de Mallarmé, Verlaine, Rimbaud o Charles Cros se encomendó a las propuestas más innovadoras de Charles Baudelaire para fundar la teoría de la expresión poética decadente y simbolista. El nuevo arte de la sugerencia, de la impresión absolutamente subjetiva, de la insinuación de un estado del alma o de un concepto abstracto a través de connotaciones simbólicas inauguraba así la modernidad poética conjurando la obsolescencia del arte parnasiano y su retórica racional y denotativa. La revolución lingüística y espiritual del simbolismo se hará grupo y manifiesto en la década de 1880 a raíz de las publicaciones de jóvenes poetas como Jean Moréas, Henri de Régnier, Gustave Kahn o René Ghil, alineados a la vanguardia de una literatura que se encaminaba al siglo XX. La poética parnasiana, innovadora en su tiempo, se había quedado definitivamente rezagada por el camino. Un camino que discurre desde el romanticismo al simbolismo pasando por el parnasianismo y el decadentismo siguiendo una sucesión legítimamente diacrónica de escuelas poéticas excluyentes.

Frente a la diacronía francesa, un sector de nuestra crítica, según hemos dejado anotado a lo largo de este trabajo, ha defendido la naturaleza sincrónica del modernismo hispánico. Partiendo fundamentalmente del ejemplo integrador de Rubén Darío, se ha considerado el modernismo una yuxtaposición de usos poéticos dispares, una suerte de Big Bang de singularidad espaciotemporal donde todo se funde y confunde para generar una literatura radicalmente nueva⁹⁹⁷. Esta concepción del modernismo, sin embargo, atenta contra todo lo que hemos venido considerando y subrayando página por página. Cualquier tabla cronológica que atienda a los distintos constituyentes discursivos de la recepción de las escuelas francesas del XIX en la literatura hispánica –traducciones, reseñas, ensayos teóricos, alusiones, imitaciones, etc.– demuestra que no hubo en realidad tal sincronía, y que la sucesión “romanticismo-realismo-parnasianismo-decadentismo-simbolismo” condicionó, a grandes rasgos, el desarrollo cabal de nuestro

⁹⁹⁷ Esta dicotomía basada en la “sucesión” y “yuxtaposición” de valores literarios fue extrapolada por Rudolf Grosse a todo el espectro de la historia literaria latinoamericana, considerado este último concepto uno de sus fundamentos esenciales. Cf. *Historia y problemas de la literatura latino-americana*, capítulo 3, “Yuxtaposición en lugar de sucesión en la literatura”.

modernismo a ambas orillas del Atlántico.

Si tomamos por arquetípica la figura de Rubén Darío, a nadie escapa que tras aquellos versos juveniles de *Rimas* y *abrojos* de corte romántico y realista, las dos ediciones primeras de *Azul...* (1888 y 1890) constituyen, según defendió el propio poeta en varias ocasiones, obras de marcado perfil parnasiano. Mayoritariamente parnasianas fueron también sus *Prosas profanas*, publicadas a fines de 1896, si bien aquí se pueden constatar y a ciertos pasajes de indudable raigambre estética y expresiva decadente y simbolista. Al partir hacia Europa en 1898, su obra se alejará cada vez más del ideal estético parnasiano para adentrarse en otros caminos de mayor actualización y contemporaneidad.

Una progresión poética de signo análogo subordina el progreso modernista en las distintas zonas geográficas de la América española. En Cuba hallamos las tempranas traducciones parnasianas de Antonio Sotillo entre 1859 y 1883. José Martí adopta procedimientos parnasianos e impresionistas desde la segunda mitad de la década del 70, mientras que Aniceto Valdivia, “Conde Kostia”, fundaba junto a otros intelectuales una “Capillita gautieriana” en La Habana e iniciaba al joven Julián del Casal en los secretos del parnasianismo y del decadentismo hacia 1885. La sucesión de romanticismo, parnasianismo y luego de decadentismo prevalece claramente en los poemarios de éste último, *Hojas al viento*, *Nieve* y *Bustos y rimas*. Prácticamente no hallamos huellas del simbolismo francés en la Cuba anterior a la Guerra del 98.

En El Salvador, Román Mayorga Rivas y Francisco Gavidia asimilaron algunos influjos del Parnaso en las décadas del ochenta y el noventa, pero hasta que Vicente Acosta fundase la revista *La Quincena* (1903-1908) no haría acto de presencia el simbolismo en la literatura del país. *Páginas Ilustradas* (1904-1912) y los poemarios de José Brenes Mesén *En el silencio* (1907), *Hacia nuevos umbrales* (1913) y *Pastorales y jacintos* (1917) propiciaron la entrada del simbolismo en Costa Rica, país que hasta 1900 apenas había gozado de cierto aire modernista en la obra de Justo Facio. Lo mismo cabe decirse de Puerto Rico, regido por el “Canon parnasiano” en *Las huríes blancas* (1886) de José de Jesús Domínguez y en la *Revista Puertorriqueña* (1887-1893) de Manuel Elzaburu y luego decadente y simbolista, tras 1898, en la *Revista de las Antillas* (1913-1914) de Luis Lloréns Torres y en el magnífico poemario *Cofre de sándalo* (1927) de Jesús María Lago. Por su parte México, país de temprana recepción parnasiana gracias a publicaciones periódicas como *El Nacional* (1880-1884) y a figuras imponentes de la

talla de Justo Sierra, Manuel Gutiérrez Nájera o Díaz Mirón, no vivió un verdadero desenvolvimiento del simbolismo o hasta la fundación de la *Revista moderna* (1898-1903), pues aquella *Revista azul* de Gutiérrez Nájera permanecía todavía sujeta a los designios del romanticismo, el parnasianismo y el decadentismo.

Antes de la llegada a Buenos Aires de Rubén Darío en 1893, la Generación del Ochenta había abierto las puertas de la literatura argentina a la influencia de los poetas parnasianos, especialmente a Gautier. Darío, quien justo antes de desembarcar en el Río de la Plata había pasado por el París de Moréas y Enrique Gómez Carrillo, comenzaba entonces a abandonar en la capital cosmopolita de la América hispana su particular defensa del “Canon simbolista” en los medallones de *Los Raros* y en algunos pasajes de sus *Prosas profanas* (ambos editados en 1896), si bien de una manera bastante rudimentaria, más atenta aún a la fijación teórica de sus principios y al ensalzamiento ingenuo de sus figuras que a una verdadera interiorización de su manera expresiva. En este sentido, la *Revista de América* (1894) que Rubén fundó y codirigió mano a mano con el boliviano Ricardo Jaimes Freyre afianzó un hito al publicar el artículo de Enrique Gómez Carrillo “Los poetas jóvenes de Francia”, primer ensayo hispánico que pretendía arrojar luz sobre la poética simbolista. Sin embargo, sólo hacia el final de la etapa bonaerense de Darío comienza a generalizarse en la poesía argentina una auténtica materialización del decadentismo y del simbolismo, reseñable en los versos de Jaime Freyre –*Castalia bárbara* (1899)- o Leopoldo Lugones –*Las montañas del oro* (1897)- y en publicaciones periódicas como *La Revista Moderna* (1897), donde se tradujo a Maeterlinck o Mallarmé, y sobre todo en *El Mercurio de América* (1898-1900) de Eugenio Díaz Romero. Con el nuevo siglo, el propio Díaz Romero –*Harpas en el silencio* (1900)-, Ángel de Estrada –*Alma nómada* (1902), *El Huerto Armonioso* (1908)-, y otros autores de desigual valía como Carlos Ortiz, Ricardo Rojas, Ernesto Mario Barreda o Enrique Banchs comenzaron a repaginar las viejas influencias parnasianas con las decadentes y simbolistas. Tan sólo el herediano Leopoldo Díaz, antiguo compañero de armas de los Darío y Jaimes Freyre se aferró, tras el breve paréntesis simbolista de sus *Poemas* (1896), a la manera del Parnaso.

Lejos del epicentro bonaerense, el resto de las capitales sudamericanas presenta, aunque en base a otras efemérides, esta misma sucesión diacrónica de tendencias estéticas en el seno de su modernismo. Tras la primera estancia de Darío y su aprendizaje parnasiano, la *Revista Cómica* (1895-1898) de Santiago de Chile comenzó a dar entrada en sus

páginas a los poetas simbolistas a partir de 1896, canonicizados en publicaciones posteriores como *La Lira Chilena* (1898) o *La Revista de Chile* (1898-1901). Su influjo, compaginado siempre con un esteticismo puramente parnasiano, se hizo evidente en *Esmaltines* (1897), el primero poemario del gran vocero del modernismo chileno, Ricardo Contreras. En Colombia, República en la cual la recepción del Parnaso se manifestó con fuerza inusitada desde fecha muy temprana en revistas como *El Repertorio Colombiano* (1878-1899) o *Papel periódico ilustrado* (1881-1888) y en la obra de autores y traductores consolidados -Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro o Antonio José Restrepo-, la primera publicación que adoptó abiertamente los dogmas simbolistas y decadentes y que tradujo a sus poetas fue *La Esfinge* (1901-1902), órgano de “La Gruta Simbólica”. Románticas y parnasianas mucho antes que decadentes y simbolistas fueron también las Repúblicas de Ecuador, Perú, Bolivia o Venezuela: cotéjense a César Borja o Fálquez Amador con aquella nómina maldita de la “Generación decapitada”; las *Exóticas* de Manuel González Prada con las *Simbólicas* de José María Eguren; los versos de Rosendo Villalobos con los de Franz Tamayo; la nómina de poetas traducidos en la revista *Cosmópolis* (1894-95) con la que asomó en *Atenas* (1908-1922)...

En España, la influencia francesa en la poesía del XIX experimenta la misma transformación evolutiva que en América, aunque su aclimatación a nuestro sistema literario, como sabemos, se produjo de manera bien distinta. Ya en 1877 Eusebio Blasco imitaba a Coppée y a Sully-Prudhomme en sus *Soledades*, mientras que Manuel Reina hacía lo propio con Armánd Silvestre en *Andantes y alegros*. Núñez de Arce se inspiraba en Leconte de Lisle para escribir *El vértigo* (1879), y Emilio Ferrari nos dejaba uno de los ensayos más cabales de parnasianismo hispánico en *La muerte de Hipatia* (1886-1887), auténtico *poème antique*, al tiempo que Ricardo Gil seguía de cerca a Catulle Mendès y a Coppée en muchas piezas de su primer libro, *De los quince a los treinta* (1885). Desde los años 70 y 80 se traducía y comentaba a los Gautier, Banville, Coppée, Mendès, Sully-Prudhomme o Baudelaire en los diarios y revistas más leídos de la Restauración. En cambio, habremos de esperar a la *Revista nueva* (1899), *La vida literaria* (1899), *Electra* (1901), *Juventud* (1901-1902) o *Alma española* (1903-1904), órganos de la juventud modernista, para leer y venerar a D’Annunzio, Francis Jammes, Remy de Gourmont, Verlaine, Maeterlinck, Moréas o Mallarmé. Sólo tras la llegada a nuestro país de Rubén Darío en 1898 y el agrupamiento en el Madrid de

principios de siglo de neófitos como Vill aespesa, Juan Ra món Jiménez o los herm anos Machado podemos hablar para el caso peni nsular de una verdadera implantación del “Canon simbolista” y decadente y de una escritura regida por las normas expresivas de la sugerencia, la im presión, el m atiz, la imprecisión anímica y conceptual y, en fin, *la musique avant toute chose*.

El progresivo conocim iento crítico y textual —original y traducido- de las escuelas y movimientos franceses del XIX vino emparejado de una selección de lo s constituyentes estéticos y procedim ientos expresivos que mejor podían aclim atarse a nuestra propia praxis poética. Lógicamente, ningún autor o literatura nacional comenzó a incorporar en su poesía el verbo parnasiano o sim bolista sin antes haber pasado por un estadio previo de fijación crítica y lectora del Parnaso y del sim bolismo. En general, antes de 1898 apenas se tiene en el mundo hispánico una instrucción íntegra y proporcionada de cómo escribieran Verlaine o Mallarm é, ni siqui era Baudelaire, por no hablar de Rim baud. Apenas intu iones teóricas, medallones líricos no siem pre aproxim ados al perfil real del autor representado. Apenas se les lee, de ahí que no se demanden sus traducciones, y sólo algunos avezados en las últimas usanzas parisienses entonan sus alabanzas, a veces valiéndose de claves líricas tod avía parn asianas. Celebr ar la figura de Verlaine o Mallarmé no significa a priori estar escribiendo un poem a simbolista, pues bien puede llevarse a cabo con las herra m ientas expresivas propias del *Parnasse*, algo nada raro en nuestro modernismo. Ello delataba en realidad un franco desconocim iento de *Romances sans paroles* o de *L'après-midi d'un faune*.

Discernir la expresividad parnasiana de la sim bolista no implica fracturar la unidad modernista, sino saber distingu ir en su paulatina evoluci ón dos estrategias poéticas de distinta validez y vigencia , cercan as, m as nunca desleí das en una sola -algo que tampoco sucedió en Francia-. En nuestra opinión, el m odernismo no se com pone de poemas *parnasosimbolistas*, *parnasodecadentes* o *románticoparnasianos*, sino de poemas parnasianos, simbolistas, decadentes o neorrom ánticos. A veces, com o ya defendimos en otro lugar de este trabajo, se han comentado ciertas piezas de carácter francamente simbolista a la luz de u n hipotético *parnasosimbolismo* por el m ero hecho de recrear algún tem a histórico o exótico, o por presentar en al guna estrofa o verso imágenes o motivos esculturales, o por funda rse en la écfrasis plástica, m otivaciones todas bien caras al Parnaso. Recordem os que, aunque heredados de la Escuela, dichos recursos no fueron ajenos a Verlaine, Mallarmé, Sa main o Francis Jamm es. La

naturaleza de estos poemas, por tanto, no viene subyugada al empleo apriorístico de los mismos, sino a su implícito tratamiento expresivo.

Para José Olivio Jiménez uno de los rasgos definitorios del modernismo radicaba precisamente en una mezcla inédita de rasgos parnasianos y simbolistas, en este *parnasosimbolismo*: “nada infrecuente (...) resalta en el poema, en un poema, un pasaje de estricta visualidad parnasista al lado de unos versos donde eran la música y la sugerencia simbolistas quienes más se hacían sentir”⁹⁹⁸. Sin embargo, la estricta visualidad conjugada con la sugerencia y la musicalidad más novedosas, ¿no se hacen sentir por igual en el puro simbolismo? ¿Acaso no se solapan, por ejemplo, en *Hérodiade* de Mallarmé?:

...L'eau morte se résigne,
Que ne visite plus la plume ni le cygne
Inoubliable : l'eau reflète l'abandon
De l'automne éteignant en elle son brandon:
Du cygne quand parmi le pâle mausolée
Ou la plume plonge la tête, désolée
Par le diamant pur de quelque étoile, mais
Antérieure, qui ne scintilla jamais.
Crime! bûcher! aurore ancienne! supplice!
Pourpre d'un ciel! Etang de la pourpre complice!
Et sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail.

Visualidad, contundencia formal, temática exótica por un lado, y sugerencia, musicalidad, correspondencia sinestésica, oscuro recimiento sintáctico y semántico por el otro conforman un cúmulo de elementos dispares que no hacen de *Hérodiade* un poema modernista, sino simplemente simbolista. En Francia el simbolismo aprovechó desde un inicio algunos de los elementos poéticos parnasianos de mayor recurrencia sin dejar de ser, por ello, simbolismo. Recurramos, por ejemplo, al aspecto métrico: un soneto, un serventesio, una tirada de alejandrinos geminados de Verlaine, de Rimbaud o de Mallarmé no eran menos simbolistas que un poema escrito en verso libre por Gustave Khan. Así, el hipotético poema *modernista* del que nos hablaba José Olivio Jiménez no resulta ser otra cosa que un poema *simbolista*. En este sentido, Ricardo Gullón concedía que una buena parte del modernismo no era otra cosa que puro simbolismo, pues, tal

⁹⁹⁸ *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, pág. 30.

como Mallarmé en su *Hérodiade*, integraba elementos parnasianos tales la férrea construcción poética, la plasticidad o el exotismo en un sistema expresivo radicalmente nuevo, en una “insania formal” y conceptual absolutamente desconocida en el seno del Parnaso⁹⁹⁹. Gullón, tomando una parte por el todo, sentenciaba que aquello que no era simbolista no podía considerarse tampoco modernista: “No es disparate calificar de simbolistas a buen número de manifestaciones literarias modernistas, siquiera, como escribí, el simbolismo no sea todo el modernismo, sino uno de los elementos que lo integran. Sin un estudio a fondo del simbolismo en la poesía y la prosa modernista, no se las puede entender plenamente; ese estudio nos facilitará la delimitación en cada poeta de lo que es modernismo y lo que no”¹⁰⁰⁰.

Probablemente, la propia negativa de nuestros modernistas a adscribirse a tal o cual escuela haya contribuido a que la crítica posterior privilegie la naturaleza sincrónica y sincrética del modernismo, desatendiendo esa delimitación de estéticas y expresiones solicitada por Gullón, cuando no favoreciendo su indiferenciación en un quimérico caos de principios, tendencias, amaneramientos o modas contrario a la realidad histórico-literaria del modernismo. Pero el individualismo modernista debe ser en todo momento abordado en su propio contexto. Así, no era nada raro que un poeta escribiese gran parte de su obra ciñéndose a los moldes de la Escuela parnasiana y que, al ser inquirido por ello, jura se y perjura su absoluta originalidad y libertad creativa exenta de condicionantes y preceptivos ajenos. Sin duda, las “Palabras liminares” que Rubén Darío colocó a la cabeza de sus *Prosas profanas* fomentaron aquella pretensión de una “estética acrática” en la cual “la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción”. Más allá de los argumentos de Rubén, la historia de la poesía contemporánea desde el Romanticismo abunda en este *horror scholae*, empezando por la propia Escuela parnasiana; siempre por mor de la codiciada y a veces malentendida originalidad individual¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁹ Cf. Utrera Torremocha, M. V. *El simbolismo poético. Estética y teoría*, pág. 183 y ss.

¹⁰⁰⁰ *Direcciones del Modernismo*, pp. 23-24

¹⁰⁰¹ Vid. nuestro epígrafe “Pertinencia de la Escuela parnasiana” en este mismo trabajo. No es necesario, por tanto, acudir a un fundamento racial o nacional para explicar, como lo había hecho Luis Araújo Acosta, la originalidad y la su puesta ausencia de “parnasianos puros” entre nuestros modernistas: “Podrían escribirse otras *Vidas paralelas* con el procedimiento de Plutarco, observando los parecidos entre los escritores franceses y españoles. Claro que la sucesión de escuelas no es aquí tan precisa como en Francia, y nos veríamos un tanto apurados si quisiéramos señalar en nuestra poesía a un parnasiano puro, porque los modernistas, simbolistas y decadentistas, aunque hijos y herederos directos del Nuevo Parnaso, no son en rigor parnasianos a la manera de Heredia y de Leconte de Lisle. (...) El carácter español, de suyo independiente, no permite a los escritores seguir la huella de un maestro. He aquí lo más

Que contamos con poetas parnasianos en la literatura hispánica del Fin de Siglo lo hemos demostrado con creces a lo largo y ancho de nuestro ensayo, por más que sólo unos pocos declarasen de su puño y letra haberlo sido –el venezolano Jorge Schmidke con sobradas razones, o el español Francisco Ruiz Llanos sin ellas-. En cualquier caso, más nos valiera ir desestimando el concepto de “parnasiano puro”, una abstracción carente de plena validez incluso para el caso francés si con ella significamos a un autor encerrado, de principio a fin, en los tres o cuatro dogmas archisabidos: impasibilidad, erudición, exotismo, etc. Recordando aquella nómima del *Parnasse*, ni tan siquiera un Leconte de Lisle o un Heredia podrían ser adscritos, en puridad, a tal categoría, por más que los *Poèmes barbares* o *Les Trophées* crearan escuela: con posiciones, estrofas y versos leemos en el conjunto de sus obras completas que contrarían el parnasianismo arquetípico y ortodoxo de títulos tan paradigmáticos. Se trata, por lo tanto, de una poética de la que participaron el total de los parnasianos, pero jamás de una manera absolutamente unitaria en lo que se refiere a su materialización temática, formal o estilística.

Muchos fueron los gestos y los tonos del parnasianismo, menos uno: el simbolista, no un motivo o estilo más o menos asimilable, sino una expresión poética incompatible con la parnasiana. En este sentido radica verdaderamente la singularidad del modernismo hispánico y su radical actualidad respecto al Parnaso, al menos en su etapa posterior a 1898. Con la adopción del “Canon simbolista” la mayoría de los poetas compaginaron la escritura parnasiana y la simbolista, sirviéndose para cada caso particular de aquella que mejor se adecuaba al contenido intelectual o anímico a expresar. Cuestión de conveniencia, de versatilidad *ad hoc*, de apropiación lícita de los recursos poéticos en boga. De ahí que los poemarios del segundo modernismo presenten tantas secciones dispares en las que afluyen, por una parte, los sonetos ecfrásticos, los lienzos históricos o paisajísticos, los *trofeos* heredianos, mientras por otra resuena el *verlenianismo*, el intimismo crepuscular, la sugerencia y el verbo desleído en aria. Serán, como sabemos, estos últimos rasgos simbolistas, cada vez más asordinaados e ironizados, los que guíen la subjetividad modernista hacia el postmodernismo.

No por ello, empero, debe negársele al parnasianismo su función clave en la génesis de la modernidad poética. Si el simbolismo fue la puerta de salida del modernismo, el

característico de las letras españolas con temporáneas”. “La evolución filosófica y literaria”, *Nuestro tiempo*, Madrid, octubre de 1921.

parnasianismo sirvió de pórtico de ingreso. A propósito de uno de los aspectos nucleares de la modernidad, Hugo Friedrich afirmaba que “con Rimbaud ha comenzado [la] separación anormal entre sujeto poético y yo empírico que habrá de encontrarse actualmente en Ezra Pound y en Saint-John Perse, y que ya por sí sola hará imposible comprender la lírica moderna como expresión biográfica”¹⁰⁰². Una “separación anormal” de este calibre, sin embargo, creemos que se origina en una buena parte de la poesía parnasiana –en la que se forma el primer Rimbaud-, no sólo en cuanto a su “imposibilidad”, ocultamiento del yo más que separación de *yoes* líricos y empíricos; también en los relatos subjetivos de los que el poeta se sirve para expresarse a sí mismo: en el yo lírico de aquel “Le vieil orfèvre” de Heredia que “anhelaba morir cinceland una custodia de oro” nos parece oír el eco de la propia voz del cubano-francés, hombre de profundo sentimiento cristiano. El estadio inmediatamente anterior a aquella separación de sujeto poético y yo empírico bien pudo ocuparlo esta correlación subjetiva.

Por lo que respecta al papel de la imposibilidad parnasiana en la discrepancia entre lírica moderna y expresión biográfica, podemos referir el significado que T. S. Eliot daba al *correlativo objetivo*: “El único modo de expresar una emoción en forma artística consiste en hallar un “correlativo objetivo”; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos, que serán la fórmula de una emoción particular”¹⁰⁰³. ¿Pero acaso no era la creación de una emoción artística particular la que impulsaba a los parnasianos a representar objetivamente un conjunto de mármoles, una situación histórica o mítica, una cadena de acontecimientos *antiques* o *barbares*? Vitor Manuel de Aguiar e Silva figura entre los escasos autores que han sabido ver la importancia del Parnaso en el paso de una poesía *imitativa*, concebida como fi de expresión biográfica, a una moderna poesía *creativa*, originada a raíz de un acto intencional y autónomo y no de una confesionalidad instintiva: “la reacción contra la poesía expresiva –y esta reacción representa un momento de extrema importancia en la evolución de la poética moderna-, adquirió fundamento y amplitud con Edgar Poe y Baudelaire (...). El parnasianismo, al defender una actitud de *imposibilidad* y pudor ante la vida íntima del artista, al rechazar la crudeza y el desaliño de las confesiones

¹⁰⁰² *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974. Recogido por Miguel Casado “Introducción” a Paul Verlaine, *La buena canción. Romanzas sin palabras. Sensatez*, pp. 11-12.

¹⁰⁰³ Recogido por Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, pág. 419.

exaltadas, contribuye también al descrédito de la teoría expresiva”¹⁰⁰⁴.

Aunque todavía retórico a la vieja usanza en una buena parte de sus resultados, el arte poemático del Parnaso, al aconsejar la contención y sobriedad anímica, la forma fija de viejo abolengo y la búsqueda de la palabra, la rima y el ritmo exactos contribuyó, sobre todo con su praxis sonetística, a superar la lírica de excesivos desarrollos verbales y argumentativos del romanticismo, preparando así el terreno para la posterior concreción y enraizamiento semántico del simbolismo. Sin mencionar el parnasianismo, así lo explicaba, magistralmente, Carlos Bousoño: “Si la falla romántica por excelencia, la grandilocuencia, puede definirse por un defecto de contenido y un exceso de continente, lo que un poco en broma llamaríamos “minilocuencia”, propia del arte posterior, consistirá en lo contrario: en la predominancia del contenido con respecto al continente. Para lograr tan apetecible finalidad, el poeta posromántico, al que en adelante llamaremos “contemporáneo”, apeló y pronto puso a punto el arte de la implicación de cuantos materiales pudiesen ser suplidos por la fantasía del auditorio, con el resultado, oneroso sin duda, de la discriminación lectora (...) Ahí yacen la posible quiebra de la poesía contemporánea: su incapacidad para dirigirse a un público “normal” y su exclusiva dedicación a un público “artista”¹⁰⁰⁵.

El formalismo, la conciencia extrema del quehacer poético constituyó uno de los rasgos más importantes de cuantos el Parnaso legó a la modernidad. En la reflexión autocrítica del oficio de escribir, en la sobria *metapoesía* anida una “manifestación extremosa del espíritu crítico que domina en los tiempos modernos”, en palabras de José Olivio Jiménez”¹⁰⁰⁶. En este sentido, Antonio Valbuena Prat sentenciaba que “la sentimentalidad enlaza el modernismo con el siglo XIX; la renovación formal nos lo acerca a nosotros”¹⁰⁰⁷.

La frontera entre el “impudor” romántico y el “pudor” contemporáneo, entre la grandilocuencia y la “minilocuencia” verbal, entre la expresión biográfica y la impresión anímica, entre argumentación y sugerencia quedó marcada, en definitiva, por el arte parnasiano. Aquella impasibilidad parnasiana tantas veces impugnada en los sistemas literarios posrománticos de Francia y del mundo hispánico, finalmente, no era

¹⁰⁰⁴ *Teoría de la literatura*, pág. 112 y ss. .

¹⁰⁰⁵ *Teoría de la expresión poética*, tomo II, pág. 377.

¹⁰⁰⁶ “Introducción general”, *La prosa modernista hispanoamericana*, pp. 27-28.

¹⁰⁰⁷ *La poesía española contemporánea*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1930, pp. 26-27.

tan im pasible: en el fondo pretendía evocar la emoción poética por otros caminos nuevos, no a través de la anécdota personal, sentimental, filosófica o moral. Era mediante la captura de imágenes sensoriales de contenido afectivo latente como habría de revelarse, a ojos del parnasiano, el “alma sensibilizada, más que sentimentalizada” del mundo, según apuntó con donosura Santiago Argüello¹⁰⁰⁸.

Luego de la im pasibilidad parnasiana, la subjetividad simbolista. Luego de la subjetividad simbolista, de nuevo aquella *deshumanización* orteguiana del arte de las vanguardias, para regresar a la poesía impura de “gastado sentimentalismo” que Neruda pregonase. El desarrollo de los movimientos poéticos, artísticos, se asemeja una escalera de espiral que, rodando una y otra vez al ser humano, fuera pasando por los mismos lugares pero a diferente altura.

¹⁰⁰⁸ Cf. *Ritmo e idea (prosa lírica)*. Maucchi, Barcelona, h. 1910, pág. 92.

6 Apéndice. Traducciones del Parnaso en el mundo hispánico

A continuación adjuntamos el apéndice con todas aquellas traducciones al español de los autores del Parnaso que hemos conseguido localizar. En primer lugar, colocamos a los maestros –Gautier, Leconte de Lisl e, Banville, Baudelaire-, para en seguida alinear a todos aquellos poetas de la Escuela con alguna incidencia en nuestras letras. Nótese que, hasta donde hemos podido indagar, nada se ha traducido todavía a nuestro idioma de algunos parnasianos importantes como Louis Ménard o Albert Glatigny. Tras el criterio autorial, el listado de textos se ordena cronológicamente. Hemos discriminado con letra cursiva y subrayado aquellos títulos que hacen referencia a un libro, a un volumen independiente. En este caso, el lugar de publicación apunta la ciudad en la cual se editó. El resto de rótulos, sin discriminación tipológica alguna, representan piezas sueltas –poemas, cuentos, relatos, crónicas, etc.-, y en este caso el lugar remite a la revista, diario, antología, miscelánea o poemario donde vieron la luz. Hacemos constar, finalmente, la información sobre el traductor y/o el compilador –si se trata de una obra colectiva- en el caso de que hayamos tenido acceso a la misma. El intervalo de las fechas en que se integran todas las referencias oscila desde mediados del XIX, cuando podemos documentar las primeras –las más relevantes en cualquier proceso de recepción literaria-, hasta aproximadamente los años de la Segunda Guerra Mundial, fecha en la que el modernismo parece agotado en todos y cada uno de los países de habla española. Si incluimos alguna referencia posterior, ello radica únicamente en su rareza, de ahí que no tenga sentido enumerar las impresiones modernas de los poemas de Baudelaire o de los relatos de Gautier, todavía, afortunadamente, en boga editorial.

6.1 Théophile Gautier

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
<i>La Peri. Baile fantástico en dos actos</i>	1844	Madrid -		
<i>Gisella o Las Willis. Ballet en dos actos</i>	1847	Barcelona	Tomás Gorchs	

<i>Las dos estrellas</i>	1849	La Habana	-	
Las palomas	1859	El Kaleidoscopio (La Habana)	Antonio Sellén	
Elegía	1861 - 1862	Cuba literaria (La Habana)	Antonio Sellén	
Las palomas	1861 - 1863	Revista Habanera (La Habana)	Antonio Sellén	
<i>Historia de una momia</i>	1868	Madrid -		
Las palomas	1868	El Imparcial (Madrid)	-	
<i>Avatar</i>	1875	Valencia -		
<i>Los amores de un torero</i>	1875	Madrid -		
Elegía	1876	Revista Contemporánea (Madrid)	Julia de Asensi	
<i>El capitán estruendo</i>	1877	Madrid Luis	Calvo	
Ambición	1878	El álbum del hogar (Buenos Aires)	Alberto Navarro Viola	
La pipa de opio	1878	El álbum del hogar (Buenos Aires)	Carlos Olivera	
A veces embriagado por la lasciva orgía...	1879	Revista literaria (Buenos Aires)	-	
Albertus (fragmento)	1879	Revista literaria (Buenos Aires)	Adolfo Mitre	
<i>El pie de la momia</i>	1879	Buenos Aires	Carlos Olivera	
De la obesidad en Literatura. Cuento humorístico	1880	El Imparcial (Madrid)	A. V. (¿Aniceto Valdivia?)	
Don Juan (crítica literaria y musical)	1880 - 1884	El Nacional (México)	-	
La dernière feuille (en prosa)	1880	Estudios literarios	Martín García Mérou	
Las palomas	1880 - 1884	El Nacional (México)	R. Mayorga Rivas	
Tinieblas	1880	La Nación (Buenos Aires)	-	
Humo	1881	Madrid cómico (Madrid)	Aniceto Valdivia	
<i>Arria Marcela</i>	1883	Córdoba	G. Belmonte Muller	
El tiesto de flores	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
Elegía	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
Humo	1883	Obra completa	J. A. Silva	Héctor H. Orjuela
Las palomas	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
Un sueño	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
<i>Novelas cortas</i>	1884	Madrid	Un aprendiz de estilista	
<i>Avatar</i>	1885	Alicante -		
La nube	1885 - 1888	La Revista Social (Lima)	M. González Prada	
Las palomas	1885	Papel periódico ilustrado (Bogotá)	Enrique Villar	
Barcarola 1886		Guirnalda salvadoreña	Joaquín Méndez	R. Mayorga Rivas

<i>Espirita</i>	1886	Valencia -		
La fuga	1886	Guirnalda salvadoreña	Joaquín Méndez	R. Mayorga Rivas
<i>Historia de una momia</i>	1887	Valencia -		
La nube	1887	Almanaque. Aguinaldo de la Isla de Puerto Rico	Manuel Elzaburu	
Afinidades secretas	1888	Revista Puertorriqueña (San Juan)	Manuel Elzaburu	
El humo	1888	Revista Puertorriqueña (San Juan)	Manuel Elzaburu	
<i>El perrito de la marquesa. El vellocino de oro.</i>	1888	Santiago de Chile	-	
<i>Novelas y cuentos</i>	1888	Alicante -		
Sinfonía en blanco mayor	1888	Revista Puertorriqueña (San Juan)	Manuel Elzaburu	
El pabellón acuático	1889	Revista Puertorriqueña (San Juan)	P. C. Timothée	
Afinidades secretas	1890	Traducciones poéticas	Rafael Pombo	A. Gómez Restrepo
Enrique Heine	1890	La España moderna (Madrid)	-	
Enrique Regnault	1890	La España moderna (Madrid)	-	
Esmaltes y camafeos (de Teófilo Gautier) (Musée secret)	1890	Memorias del corazón	Rosendo Villalobos	
La nube	1890	Hojas al viento	Julián del Casal	
Las palomas (imitación)	1890	Hojas al viento	Julián del Casal	
Un boceto de Velázquez	1890	La España moderna (Madrid)	-	
Autobiografía	1891	La España moderna (Madrid)	-	
Fantasia	1891	Madrid cómico (Madrid)	R. J. Catarineu	
El cielo ultra-sensible	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
El tiesto de flores	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	Antonio Sellén	
<i>Enrique Heine</i>	1892	Madrid -		
La rosa té	1892 (antes de)	Prosas, poemas y conferencias	Manuel Elzaburu	L. Hernández Aquino
La Venus de Milo	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
Lo que dicen las golondrinas	1892 (antes de)	Prosas, poemas y conferencias	Manuel Elzaburu	L. Hernández Aquino
Tristeza en el mar	1892 (antes de)	Prosas, poemas y conferencias	Manuel Elzaburu	L. Hernández Aquino
<i>Bajo las bombas prusianas: París sitiado</i>	1893	Madrid -		
En la playa	1893	Giraldillas	R. J. Catarineu	
<i>Espirita</i>	1893	Alicante -		
<i>Los amores de un torero</i>	1893	Alicante -		
Carlos Baudelaire	1894	Revista Internacional (Madrid)	-	

El festín de las armaduras	1894	Revista azul (México)	N. Bolet Peraza
Gavarni	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Gerardo de Nerval	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Honorato de Balzac	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
La Rachel	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Madama de Girardin	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Madama Sontag, condesa Rossi	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Madame de Girardin y Balzac	1894	Madrid -	
Mademoiselle de Maupin	1894	Madrid -	
Nerval y Baudelaire	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Nerval y Baudelaire	1894	Madrid -	
Cambio de almas. Fantasía cómica lírica			
(parodia de Avatar)	1895	Madrid	Eugenio Gullón, Ricardo Curros
Sinfonía en blanco mayor	1895	Revista azul (México)	B. Dávalos
Cuentos. Las mil y una noches. El pie de la momia	1896	Valencia	G. Belmonte Muller
Destino	1896	Revista Contemporánea (Madrid)	Julia de Asensi
La última hoja	1896	Revista azul (México)	B. Dávalos
Las palomas	1896	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
La nube	1897	Germinal (Madrid)	R. J. Catarineu
El Arte	1898	Revista moderna (México)	B. Dávalos
Fumée (original francés)	1898	Revista moderna (México)	
Sinfonía en blanco mayor	1898	Revista moderna (México)	B. Dávalos
Symphonie en blanc majeur (original francés)	1898	Revista moderna (México)	
El Espíritu (Espirita)	1899	(antes de) Buenos Aires	Diógenes Decoud
Elegía antigua	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
La caravana	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
Lo ideal en lo real (drama basado en Espirita)	1899	Buenos Aires	Cosme Mariño
La novela de la momia	1900	Madrid -	
Un viaje por España	1900	Valencia -	
Una noche de Cleopatra. El vellocino de oro	1900	Barcelona -	
Fortunio	1901	aprox. Barcelona	-
La señorita de Maupin	1901	Barcelona -	

Las mariposas	1901	Miniaturas	M. González Prada	
Elegía 1903		Revista Contemporánea (Madrid)	Antonio Sellén	
En busca de una mujer	1903	Biblioteca amorosa	Antonio R. López del Arco	
Escorial	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-	
La Gioconda de Leonardo da Vinci	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-	
La Magdalena de Rubens	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-	
Odio y amor	1903	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
El rasguño	1904	El cojo ilustrado (Caracas) Manuel	Mestre Ghigliazza	
El rasguño	1904	Revista moderna (México) Manuel	Mestre Ghigliazza	
La Gioconda de Leonardo da Vinci	1904	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
Fantasia	1905	La ilustración española y americana (Madrid)	R. J. Catarineu	
El hipopótamo	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
El obelisco de la plaza Concordia	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
La caravana	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
Lamento	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
Las mariposas	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
Museo secreto	1906 aprox.	Obra literaria	V. M. Londoño	Cornelio Hispano
Sinfonía en blanco mayor	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
Charla de golondrinas	1908	La ilustración española y americana (Madrid)	M. R. Blanco Belmonte	
In desierto	1909	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
Diamante del corazón	1910	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
Diamante del corazón	1910	La ilustración española y americana (Madrid)	Teodoro Llorente	
El Arte	1910	Imágenes	E. Díez-Canedo	
<i>El capitán fracaso</i>	1910 aprox. Madrid		-	
<i>El ferrocarril</i>	1910 (antes de)	Biblioteca de la misión	-	
El tiesto de flores	1910	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
El tiesto de flores	1910	La ilustración española y americana (Madrid)	Teodoro Llorente	
<i>El vellocino de oro. Jettatura</i>	1910 (antes de)	Barcelona	-	
Ojos azules	1910	La ilustración española y americana (Madrid)	Rafael de Córdoba	
<i>Un viaje por España</i>	1910	Madrid -		
<i>Una noche de Cleopatra</i>	1910 (antes de)	Madrid	-	
A una túnica rosa	1913	La poesía francesa moderna	E. Díez-Canedo	E. Díez-Canedo, F. Fortún

El arte	1913	La poesía francesa moderna	E. Díez-Canedo	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El Arte	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
El cementerio	1913 - 1923	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
El gato y el loro	1913 - 1923	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
La nube	1913	Madrigales y elegías	R. J. Catarineu	
La nube	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
La rosa-té	1913	La poesía francesa moderna	E. Díez-Canedo	E. Díez-Canedo, F. Fortún
La última hoja	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Pequeña oda anacreóntica	1913	La poesía francesa moderna	E. Díez-Canedo	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Sinfonía en blanco mayor	1913	La poesía francesa moderna	B. Dávalos	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Sinfonía en blanco mayor	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Las mariposas	1915	Viejo y nuevo	R. Mayorga Rivas	
Las palomas	1915	Viejo y nuevo	R. Mayorga Rivas	
Chinesca	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
El Arte	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
La última hoja	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Primera sonrisa de la primavera	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Sinfonía en blanco mayor	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
La lucha contra el destino	1920 (antes de)	Madrid	-	
Jarrón de flores	1926	Caja de cromos. Poesías líricas y versiones	F. J. Fálquez Ampuero	
Exvoto	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Las mariposas	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Primera sonrisa de la primavera	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Jettatura	1930 (antes de)	Madrid	-	
Sinfonía en blanco mayor	1932	Repertorio americano (San José)	J. B. A	
El Escorial	1938 (antes de)	Obra poética	Eduardo Castillo	
Museo secreto	1938 (antes de)	Obra poética	Eduardo Castillo	
El arte	1943 (antes de)	Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
A una túnica rosa	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
El Arte	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	E. Díez-Canedo	E. Díez-Canedo
La nube	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. González Prada	E. Díez-Canedo
La rosa-té	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo

Museo secreto	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Eduardo Castillo	E. Díez-Canedo
Pequeña oda anacreónica	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Sinfonía en blanco mayor	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	B. Dávalos	E. Díez-Canedo
Soneto japonés	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	N. Bayona Posada	E. Díez-Canedo
La nube	1963	Florilegio occidental	M. Beltroy Vera	

6.2 Leconte de Lisle

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
A Italia	1885	Escritos de Aurelia Castillo de González	Aurelia Castillo de González	
El viento de la noche	1892	El cojo ilustrado (Caracas)	Luis López Méndez	
Los réprobos	1892	El cojo ilustrado (Caracas)	Luis López Méndez	
El cielo claro	1893	Giraldillas	R. J. Catarineu	
A un poète mort	1894	Revista azul (México)	(original francés)	
El cielo claro	1894	La ilustración española y americana (Madrid)	R. J. Catarineu	
Epiphanie 1894		Revista azul (México)	(original francés)	
La caída de las estrellas	1894	Revista azul (México)	B. Dávalos	
La tristeza del diablo	1894	Revista de América (Buenos Aires)	Leopoldo Díaz	
Les yeux d'or de la nuit	1894	Revista azul (México)	(original francés)	
Mediodía 1894		Poesías	Francisco Soto y Calvo	
Requies 1894		Revista azul (México)	(original francés)	
Los mercaderes	1895	La Gran Vía (Madrid)	G. Belmonte Muller	
Los ojos de oro de la noche	1895	Revista azul (México)	J. Gabriel Malda	
A Folo	1896	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-	
Anacreónica 1896		Revista Cómica (Santiago de Chile)	-	
Epifanía 1896		La lira nueva	José de Siles	
El cielo claro	1897	El cojo ilustrado (Caracas)	R. J. Catarineu	
El cielo claro	1897	Germinal (Madrid)	R. J. Catarineu	
El cuervo	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz	
El desierto	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz	
El oasis	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz	

El percance de don Íñigo	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz
El sueño del cóndor	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz
El sueño del jaguar	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz
La tristeza del diablo	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz
Las lágrimas del oso	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz
Las razones del Papa	1897	Germinal (Madrid)	-
Los elfos	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz
La caída de las estrellas	1899	Revista moderna (México) B.	Dávalos
Tropical 1899		Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
La abeja	1900	Revista moderna (México)	J. D. Casasús
El sueño del Cóndor	1901	Gente nueva (Tenerife)	Leopoldo Díaz
La ilusión suprema	1902	Obra poética	C. A. Torres
Sacra fames	1902	Obra poética	C. A. Torres
El colibrí	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
El jaguar	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
La fuente	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
Los elefantes	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
Los perros ladrones	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
El jaguar	1905	La Quincena (San Salvador)	Laurentino Canal
El oasis	1905	La Quincena (San Salvador)	Leopoldo Díaz
El desierto	1906	La Quincena (San Salvador)	Leopoldo Díaz
El jaguar	1906	Repertorio del Diario del Salvador (San Salvador)	Laurentino Canal
El sueño del jaguar	1906	Repertorio del Diario del Salvador (San Salvador)	Leopoldo Díaz
La fuente de las lianas	1906	La Quincena (San Salvador)	Laurentino Canal
Le rêve du jaguar (original francés)	1906	Repertorio del Diario del Salvador (San Salvador)	-
Mediodía 1906		Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Una puesta de sol	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
El manantial	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente
Glaucea 1908		Leyendas de oro	Teodoro Llorente
La caza del águila	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja
Las Erinnias	1909 - 1910	Nosotros (Buenos Aires)	Enrique Banchs
Los elefantes	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja

Los elfos	1909	La ilustración española y americana (Madrid)	Teodoro Llorente	
Paisaje polar	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
Tesis, antítesis y síntesis de Kant. Mi objeción.	1912	La España moderna (Madrid)	-	
El cielo claro	1913	Madrigales y elegías	R. J. Catarineu	
El vaso	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Epifanía 1913		Musas de Francia	B. Dávalos	
La caída de las estrellas	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
La rosa	1913	El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
Los elefantes	1913 - 1923	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
Los elefantes	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Los elfos	1913	La poesía francesa moderna	Leopoldo Díaz	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Los mercaderes	1913	La poesía francesa moderna	G. Belmonte Muller	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Lydia 1913		El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
Mediodía 1913		La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Pan 1913		La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Philis 1913		El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
Suria 1913		La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Venus de Milo	1913	El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
La caza del águila	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Los elefantes	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Paisaje 1914		Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Paisaje polar	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
El corazón de Hialmar	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Los elfos	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Mediodía 1916		Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Perfume imperecedero	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
El fin del hombre	1922	Ariel (Popayán)	Guillermo Valencia	
Los exhibicionistas	1926	El lirismo en la poesía francesa	Emilia Pardo Bazán	
El perfume imperecedero	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
A un poeta muerto	1943 (antes de)	Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
El fin del hombre	1943 (antes de)	Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
El vaso	1945	La poesía francesa del romanticismo al surrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo

Los elfos	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Leopoldo Díaz	E. Díez-Canedo
Los mercaderes	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo G.	Belmonte Muller E.	Díez-Canedo
Mediodía 1945		La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Pan 1945		La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Suria 1945		La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Las lágrimas del oso	1963	Florilegio occidental	M. Beltroy Vera	

6.3 Théodore de Banville

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
Primer amor	1880 - 1884	El Nacional (México)	-	
La Linterna mágica	1882	La Época (Madrid)	-	
Amicus plato	1883	La Época (Madrid)	-	
La nostalgia	1883	La Época (Madrid)	-	
Historia de un zapato	1887	La América (Madrid)	-	
El Otoño	1889	Sud-América (Buenos Aires)	-	
Cómo se engaña a las mujeres	1890	La España moderna (Madrid)	-	
El primer amor	1890	La España moderna (Madrid)	-	
El vestido de seda	1890	La España moderna (Madrid)	-	
Ley de raza	1890	La España moderna (Madrid)	-	
Memento vivere	1890	La España moderna (Madrid)	-	
De Amicitia	1891	La España moderna (Madrid)	-	
Duelo de monstruos	1891	La España moderna (Madrid)	-	
El coche de alquiler	1891	La España moderna (Madrid)	-	
Cómo se engaña a las mujeres	1892	Ramillote de cuentos	-	
Madame Jossu	1892	La España moderna (Madrid)	-	
El frac de Daumier	1893	La Iberia (Madrid)	-	
La miniatura	1893	La España moderna (Madrid)	-	
La miniatura	1893	Tesoro de cuentos	-	
Snagarelle 1893		La España moderna (Madrid)	-	
Baudelaire	1894	Revista azul (México)	-	

El hotel de Capadocia	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Mujer flaca	1894	Los hombros de la marquesa	-
Mujer flaca	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Snagarelle 1894		Cuentos escogidos	-
El justo precio	1896	La Iberia (Madrid)	-
La cocinera	1896	La Iberia (Madrid)	-
La felicidad	1896	La Iberia (Madrid)	-
La ignorante	1896	La Iberia (Madrid)	-
La risa de magdalena	1896	La Iberia (Madrid)	-
Los ebanistas	1896	La Iberia (Madrid)	-
Mi bisabuelo el marqués	1896	La Iberia (Madrid)	-
Pasifae 1896		Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Sueño y realidad	1896	La Iberia (Madrid)	-
Un hombre extraordinario	1896	La Iberia (Madrid)	-
Un mal pachá	1896	La Iberia (Madrid)	-
Un tío a la moderna	1896	La Iberia (Madrid)	-
El buen Dios	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El gin	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El sentido de la vista	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El vino del amor	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
La obrera	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
La primavera	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
La señora luna	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Las señoritas estrellas	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Los negocios	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Cleopatra 1901		Revista moderna (México)	J. J. Tablada
Medea	1901	Revista moderna (México) J.	J. Tablada
Mesalina 1901		Revista moderna (México) J.	J. Tablada
Vida y muerte de Mineta	1901	aprox. Barcelona	-
El juglar (Gringoire)	1904	Madrid	Camilo Bargiela, Ramón de Godoy
Al amanecer	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Las señoritas estrellas (pensamiento de Banville)	1906	Toisón	Francisco Contreras

Los jardines	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
Pentesilea	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
A una señora rubia	1910	Imágenes	E. Díez-Canedo	
El último pensamiento de Weber	1910	(antes de) Cantos de amor, de esperanza y de duda	Carlos Ortiz	
Los herreros	1910	(antes de) El grito de los fuertes	Carlos Ortiz	
La danza de Salomé	1912 - 1917	Letras (Lima)	Aurelio Román	
El pastor	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El salto del trampolín	1913	La poesía francesa moderna	Fernando Fortún	E. Díez-Canedo, F. Fortún
La miniatura	1913 - 1923	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
La princesa Borghese	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Semíramis	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
A Adolfo Gaiße	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
A Georges Rochegrosse	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
No iremos más al bosque	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Ven, echa en tus cabellos...	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Muñecas. El vuelo de la dicha	1921	Madrid -		
Una historia de amor	1922	Madrid	-	
El zapato	1924	Caras y caretas (Buenos Aires)	-	
Las princesas	1929	Hojas de acanto. Verso y prosa	F. J. Fálquez Ampuero	
Ven. Echa tus cabellos...	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
La copa	1938	(antes de) Obra poética	Eduardo Castillo	
A una señora rubia	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	E. Díez-Canedo	E. Díez-Canedo
El pastor	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
El salto del trampolín	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Fernando Fortún	E. Díez-Canedo
La princesa Borghese	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
La reina de Saba	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	N. Bayona Posada	E. Díez-Canedo
Semíramis	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Escultor...	1963	Florilegio occidental	M. Beltroy Vera	
Ven. Sobre tus cabellos negros...	1984	Festín de poesía	Samuel Feijoo	Samuel Feijoo

6.4 Charles Baudelaire

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
Don Juan en los infiernos	1876	Revista Contemporánea (Madrid)	N. Z.	
El confiteor del artista	1882	La Diana (Madrid)	-	
El extranjero	1882	La Diana (Madrid)	-	
El mal vidriero	1882	La Diana (Madrid)	-	
El pastel	1882	La Diana (Madrid)	-	
La Fanfarlo	1882	La Diana (Madrid)	Aniceto Valdivia	
La invitación al viaje	1882	La Diana (Madrid)	-	
Retratos de queridas	1882	La Diana (Madrid)	-	
Una miseria	1883	La Diana (Madrid)	Eduardo Bustillo	
A una hora de la madrugada	1887	La Habana elegante (La Habana)	Julián del Casal	
El extranjero	1887	La Habana elegante (La Habana)	Julián del Casal	
El puerto	1887	La Habana elegante (La Habana)	Julián del Casal	
La moral del juguete	1887	La Habana elegante (La Habana)	Julián del Casal	
La torta	1887	La Habana elegante (La Habana)	Julián del Casal	
Los beneficios de la luna	1887	La Habana elegante (La Habana)	Julián del Casal	
¿Cuál es la verdadera?	1890	La discusión (La Habana)	Julián del Casal	
El perro y el frasco	1890	La discusión (La Habana)	Julián del Casal	
Las quimeras	1890	La discusión (La Habana)	Julián del Casal	
El idilio de las serpientes	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
El loco y la Venus	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
La musa enferma	1892	El Cosmos (Arequipa)	Edilberto Zegarra Ballón	
Marina	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
Don Juan en los infiernos (pensamiento de Baudelaire)	1894	La vida inquieta	Manuel Reina	
El albatros	1894	Poesías	Francisco Soto y Calvo	
El joven mago	1894	Revista Internacional (Madrid)	-	
El joven mago, historia sacada de un palimpsesto de Pompeya	1894	Los hombros de la marquesa	-	

El loco y la Venus	1894	Cosmópolis (Caracas)	-
El loco y la Venus	1894	Revista azul (México)	-
El vino y el haschich	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
La Fanfarlo	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Los paraísos artificiales	1894	Madrid -	
Los paraísos artificiales	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Un tomador de opio	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Cabellera negra	1895	Revista azul (México)	-
Don Juan en los infiernos	1895 - 1898	Revista Cómica (Santiago de Chile)	Manuel Reina
La desesperación de la anciana	1895	Revista azul (México)	-
Los paraísos artificiales. El haschich	1895	Revista azul (México)	-
¿Cuál es la verdadera?	1896	Revista azul (México)	-
Don Juan en los infiernos	1896	Letras y Ciencias (Santo Domingo)	T. M. Cestero
El Arte y la industria	1896	El Imparcial (Madrid)	-
El camino del infierno (Don Juan en los infiernos)	1896	Revista azul (México)	Manuel Reina
Embriagaos	1896	Revista azul (México)	-
Mi ideal	1896	Revista azul (México)	-
El aposento doble	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El deseo de pintar	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El espejo	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El loco y la Venus	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El reloj	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Embriágate 1897		Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
La desesperación de la vieja	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Las bondades de la luna	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Las vocaciones	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Pérdida de aureola	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
A une femme (original francés)	1898	Revista moderna (México)	-
Letanías de Satán (Fragmentos)	1898	Revista moderna (México)	Antenor Lescano
El albatros	1899	Ritos	Guillermo Valencia
El confiteor del artista	1899	Revista moderna (México)	Antenor Lescano
El extranjero	1899	Revista moderna (México)	Antenor Lescano

El retrato	1899	Ritos	Guillermo Valencia
Himno a la belleza	1899	Revista moderna (México)	J. J. Tablada
Hymne a la Beauté (original francés)	1899	Revista moderna (México)	-
La desesperación de la vieja	1899	Revista moderna (México)	Antenor Lescano
Un chusco	1899	Revista moderna (México)	Antenor Lescano
Prólogo de un libro condenado	1900	El modernismo (Lima)	Domingo del Prado
Cada uno con su quimera	1901	Revista moderna (México)	-
Elogio de la imaginación	1901	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Embriagaos	1901	Revista moderna (México)	-
Harmonía de la tarde	1901	Gente nueva (Tenerife)	Antonio Goya
¡Apaleemos a los pobres!	1902	Don Quijote (Madrid)	-
¡Apaleemos a los pobres!	1902	Juventud (Madrid)	-
El dandy	1902	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El extranjero	1902	El cojo ilustrado (Caracas)	Delio Seravile
Íntima	1902	El cojo ilustrado (Caracas)	Delio Seravile
La literatura honesta (Fragmentos)	1902	Revista moderna (México)	-
La luna (Les Bienfaits de la Lune)	1902	La Alhambra (Granada)	-
Las quimeras	1902	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Locura	1902	El cojo ilustrado (Caracas)	Delio Seravile
El albatros	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
El retrato	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
Embriagaos (Dietario de un alma)	1903	Helios (Madrid)	A. Sawa
Le Bonheur	1903 aprox.	Poesía completa y prosas	J. Herrera y Reissig
Una carroña	1903	Almanaque artístico del siglo XX (Montevideo)	J. Herrera y Reissig
Las flores del mal	1905	Madrid Eduardo	Marquina
Pequeños poemas en prosa	1905	Barcelona Eusebio	Heras
Don Juan en los infiernos	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
El albatros	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
El alma del vino	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Elevación	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La casita blanca	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Las quejas de un Ícaro	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente

Mi Quimera (pensamiento de Baudelaire) 1906		Toisón	Francisco Contreras	
Paisaje	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
El idilio de las serpientes	1907	Revista moderna (México)	-	
Don Juan en los infiernos	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
Don Juan en los infiernos	1909 - 1911	Osiris (Santo Domingo)	T. Llorente	
El alma del vino	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
El crepúsculo de la mañana	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
El crepúsculo de la tarde	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
El perfume	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
La bendición	1909	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
Perfume exótico	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
Prefacio a Las flores del mal	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
El vino de los amantes	1910	(antes de) Cantos de amor, de esperanza y de duda	Carlos Ortiz	
La campana rajada	1910	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
La Fanfarlo	1910	Madrid	Luis Ruíz Contreras	
Abel y Caín	1913	Vida Socialista (Madrid)		
Correspondencias	1913	La poesía francesa moderna	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El albatros	1913	La poesía francesa moderna	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El crepúsculo de la noche	1913	La poesía francesa moderna	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El deseo de pintar	1913	La poesía francesa moderna	Ricardo Baeza	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El puerto	1913	La poesía francesa moderna	Ricardo Baeza	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Elevación	1913	La poesía francesa moderna	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo, F. Fortún
La belleza	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
La cabellera negra	1913	La poesía francesa moderna	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo, F. Fortún
La gigante	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
La invitación a viajar	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
Las viejecitas	1913	La poesía francesa moderna	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Los beneficios de la luna	1913	La poesía francesa moderna	Ricardo Baeza	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Ofrenda	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	E.D.C (¿Enrique Díez-Canedo?)	
Rápida (adaptación de L'Horloge)	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
Remordimiento póstumo	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Semper eadem	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	

Une nuit que j'étais...	1913	La poesía francesa moderna	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El Albatros	1914	Balnearios (Barranco)	Juan Tassara	
El alma del vino	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
El crepúsculo de la mañana	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
El gato	1914	Ánforas	M. Henríquez Ureña	
El perfume	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
El retrato	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Elevación	1914	Balnearios (Barranco)	Juan Tassara	
Moesta et errabunda	1914	Balnearios (Barranco)	Juan Tassara	
Podredumbre	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Tristeza de la luna	1914	Balnearios (Barranco)	Juan Tassara	
El rebelde	1915	La prensa (Tenerife)	Manuel Verdugo	
El retrato	1915	La prensa (Tenerife)	Manuel Verdugo	
¿Qué dirás esta noche?	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
L'Albatros 1916		Colónida (Lima)	(original francés), E. Marquina	
La invitación al viaje	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Recogimiento	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Invitación al viaje	1919	Mercurio peruano (Lima)	M. Beltroy Vera	
Don Juan en los infiernos	1922	Variedades (Lima)	M. Beltroy Vera	
Paráfrasis de "El albatros" de Baudelaire	1925	Rutas. Momentos. Lejanías	José Vega de Rivera	
A una malabaresa	1926	Caja de cromos. Poesías líricas y versiones	F. J. Fálquez Ampuero	
Embriagaos	1928	El Imparcial (Madrid)	-	
La desesperación de la anciana	1928	El Imparcial (Madrid)	-	
Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas	1928	Barcelona	Elisabeth Mulder de Dauner	
Correspondencias 1929		Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
El albatros	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Epígrafe para un libro condenado	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
La campana rota	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
La fuente de sangre	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Lola de Valencia	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Remordimiento póstumo	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
De profundis clamavi	1938	(antes de) Obra poética	Eduardo Castillo	

Himno a la Belleza	1938	(antes de) Obra poética	Eduardo Castillo	
Letanía a Satán	1938	(antes de) Obra poética	Eduardo Castillo	
Los gatos	1943	(antes de) Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
Correspondencias	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Eduardo Marquina E.	Diez-Canedo
El albatros	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Nydia Lamarque E.	Diez-Canedo
El crepúsculo de la noche	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo
El deseo de pintar	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Ricardo Baeza	E. Díez-Canedo
El examen de medianoche	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Nydia Lamarque	E. Díez-Canedo
El puerto	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Ricardo Baeza	E. Díez-Canedo
El rebelde	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Eduardo Marquina E.	Diez-Canedo
Elevación	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Eduardo Marquina E.	Diez-Canedo
Epígrafe para un libro condenado	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo
La cabellera	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Nydia Lamarque	E. Díez-Canedo
Las viejecitas	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo
Los beneficios de la luna	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Ricardo Baeza	E. Díez-Canedo
Los faros	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Nydia Lamarque E.	Diez-Canedo
Ofrenda	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Eduardo Marquina E.	Diez-Canedo
Spleen	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Nydia Lamarque E.	Diez-Canedo
Une nuit que j'étais...	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Eduardo Marquina	E. Díez-Canedo
Pequeña Antología de las Flores del Mal	1957	Letras (Lima)	M. Beltroy Vera	

6.5 José María de Heredia

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
A una ciudad muerta	1890 - 1894	Revista literaria (Bogotá)	E. W. Fernández	
La canción del torero (imitación)	1890	Hojas al viento	Julián del Casal	
El joyero anciano	1892 - 1815	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
El mármol roto	1892 - 1898	Letras y Ciencias (Santo Domingo)	Jacinto Gutiérrez Coll	
Los Conquistadores	1892 - 1898	Letras y Ciencias (Santo Domingo)	M. A. Caro	
Sol poniente	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	Guillermo Valencia	
Antonio y Cleopatra	1893 - 1900	Los líricos y los épicos. Poesía chilena	Eduardo de la Barra	M. L. Rocuant

El olvido	1893	Traducciones poéticas	Rafael Pombo	A. Gómez Restrepo
El rosetón (en prosa)	1893	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-	
Fuente de juventud	1893	Poesías	Francisco Soto y Calvo	
La fuente (en prosa)	1893	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-	
La joven muerta (en prosa)	1893	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-	
La tumba del conquistador	1893	Poesías	Francisco Soto y Calvo	
La víspera	1893	Revista Puertorriqueña (San Juan)	Eduardo de la Barra	
Los conquistadores	1893	Flores de iris	M. Larrañaga Portugal	
Los conquistadores	1893	Poesías	Francisco Soto y Calvo	
Banco de coral	1894	Revista azul (México)	Justo Sierra	
El banco de coral	1894	El cojo ilustrado (Caracas)	Ernesto O. Palacio	
En las montañas divinas	1894	Revista azul (México)	Justo Sierra	
Fuga de centauros	1894	Artes y Letras (Buenos Aires)	Frageiro	
Fuga de centauros	1894	Lectura para todos (Cartagena de Indias)	A. J. López Penha	
La muerte del águila	1894	Revista azul (México)	Justo Sierra	
Los conquistadores	1894	Revista azul (México)	Justo Sierra	
Pleamar	1894	Revista azul (México)	Justo Sierra	
Sol poniente	1894	El cojo ilustrado (Caracas)	Ernesto O. Palacio	
Suivant Petrarque	1894	Revista azul (México)	(original francés)	
El Daimío	1895	La Gran Vía (Madrid)	G. Belmonte Muller	
El lecho	1895	La Gran Vía (Madrid)	G. Belmonte Muller	
El samurai	1895	La Gran Vía (Madrid)	G. Belmonte Muller	
Los Conquistadores	1895	La Gran Vía (Madrid)	G. Belmonte Muller	
El lecho	1896	La lira nueva	José de Siles	
La siesta	1896	La lira nueva	José de Siles	
Maris stella	1896	La lira nueva	José de Siles	
A un mármol roto	1897	Anales de la Universidad de Chile	Guillermo Matta	
Antonio y Cleopatra	1897	Traducciones	Leopoldo Díaz	
Artemis 1897		Traducciones	Leopoldo Díaz	
Después de Cannas	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz	
El arrecife de coral	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz	
El Cidnus	1897	Traducciones	Leopoldo Díaz	

El olvido	1897	Traducciones	Leopoldo Díaz
El prisionero	1897	Traducciones	Leopoldo Díaz
El Trebbia	1897	Traducciones	Leopoldo Díaz
Fuga de centauros	1897	Traducciones	Leopoldo Díaz
La cama	1897	Anales de la Universidad de Chile	Guillermo Matta
La siesta	1897	Anales de la Universidad de Chile	Guillermo Matta
La tumba del conquistador	1897	Anales de la Universidad de Chile	Guillermo Matta
Los conquistadores	1897	Anales de la Universidad de Chile	Guillermo Matta
Los conquistadores del oro (en prosa)	1897	El Repertorio Colombiano (Bogotá)	Eduardo Posada
Medalla antigua	1897	Anales de la Universidad de Chile	Guillermo Matta
Nymphée	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos
Plus Ultra	1897	Traducciones	Leopoldo Díaz
Sol Poniente	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos
Antonio y Cleopatra	1899	Revista moderna (México)	J. A. de Izcué
El corredor	1899	Revista moderna (México)	J. A. de Izcué
El Samurai	1899	Revista moderna (México)	J. J. Tablada
El sol poniente	1899	El libro del año	F. Navarro Ledesma
El soldado de Maratón	1899	El libro del año	F. Navarro Ledesma
Los Conquistadores	1899	El libro del año	F. Navarro Ledesma
Médaille antique	1899	Revista moderna (México)	(original francés)
Medalla antigua	1899	Revista moderna (México)	J. D. Casasús
Sol poniente	1899	Ritos	Guillermo Valencia
A la puerta del templo	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
Después de Cannas	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
El mármol roto	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
El olvido	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
Juvencio 1900		(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
La muerte del águila	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
La súplica del muerto	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
La vida de los muertos	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
Los conquistadores	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
Sol poniente	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll

El Daimio. Mañana de batalla	1901	Revista moderna (México) J.	J. Tablada
El duque de Broglie (prosa)	1901	Revista moderna (México)	-
Vélin doré	1901	Revista de Derecho, Historia y Letras (Tucumán)	(original francés)
El sol poniente	1903	La Ilustración española y americana	F. Navarro Ledesma
El soldado de Maratón	1903	La Ilustración española y americana	F. Navarro Ledesma
Los Conquistadores	1903	La Ilustración española y americana	F. Navarro Ledesma
A una estatua rota	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
A una estatua rota	1904	Revista moderna (México)	J. D. Casasús
El rapto de Andrómeda	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
La fuente	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
La Source	1904	Revista moderna (México)	(original francés)
Les Conquérants	1904	El cojo ilustrado (Caracas)	(original francés)
Los Conquistadores	1904	El cojo ilustrado (Caracas)	J. Semprum
Los Conquistadores	1904	El cojo ilustrado (Caracas)	M. A. Caro
Medalla antigua	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
Medalla antigua	1904	Revista moderna (México)	Fernando Rivas
Medalla antigua	1904	Revista moderna (México)	J. D. Casasús
Sur un marbre brisé	1904	Revista moderna (México)	(original francés)
A la manera de Petrarca	1905	La Quincena (San Salvador)	Eduardo Castillo
Corrida (en prosa)	1905	Nuestro tiempo (Madrid)	Emilio H. del Villar
El antepasado (en prosa)	1905	Nuestro tiempo (Madrid)	Emilio H. del Villar
El caracol	1905	La Quincena (San Salvador)	Guillermo Posada
El joyero anciano	1905	Revista moderna (México)	E. González Martínez
El lecho	1905	La Ilustración española y americana	M. R. Blanco Belmonte
La muerte del águila	1905	La Ilustración española y americana	M. R. Blanco Belmonte
La siesta	1905	Revista moderna (México) E.	González Martínez
Marea alta	1905	La Ilustración española y americana	M. R. Blanco Belmonte
Mármol roto	1905	La Ilustración española y americana	M. R. Blanco Belmonte
Plegaria de un muerto	1905	La Ilustración española y americana	M. R. Blanco Belmonte
Tarde de batalla	1905	La Quincena (San Salvador)	Eduardo Castillo
Tarde de batalla	1905	La Quincena (San Salvador)	R. Mena
El caracol	1906	Quimeras	Guillermo Posada

Les Conquérants (de Heredia)	1906	Toisón	Francisco Contreras	
Antonio y Cleopatra	1907	Revista moderna (México)	Rafael López	
El Cydno	1907	Trofeos (Bogotá)	V. M. Londoño	
El esclavo	1907	La Quincena (San Salvador)	Eduardo Castillo	
Esmalte 1907		Revista moderna (México) Rafael	López	
Fuga de centauros	1907	Revista moderna (México)	Rafael López	
Esmalte	1908	Historia de la literatura francesa	Miguel de Toro y Gisbert	
Hortorum deus I	1908	Voces nómadas	F. J. Pichardo	
Hortorum deus II	1908	Voces nómadas	F. J. Pichardo	
Hortorum deus III	1908	Voces nómadas	F. J. Pichardo	
Hortorum deus IV	1908	Voces nómadas	F. J. Pichardo	
Hortorum deus V	1908	Voces nómadas	F. J. Pichardo	
Les Conquérants	1908	El cojo ilustrado (Caracas)	(original francés)	
Los Trofeos. Romancero y Los conquistadores de oro	1908	Madrid	Antonio de Zayas	
El arrecife de coral	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
El mármol roto	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
Los conquistadores	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
Maris stella	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
Medalla antigua	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
El trebia	1911	El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
La muerte del águila	1911	El cojo ilustrado (Caracas)	Luis Churión	
La vida de los muertos	1911	El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
Sol poniente	1911	El cojo ilustrado (Caracas)	Jacinto Gutiérrez Coll	
Los Conquistadores	1912	El cojo ilustrado (Caracas)	Alejandro Carías	
Afrodita	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	M. Henríquez Ureña	
Brisa Marina	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	Manuel S. Pichardo	
Después de Cannas	1913	El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
El ánfora	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	Antonio de Zayas	
El olvido	1913	La poesía francesa moderna	Antonio de Zayas	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El rapto de Andrómeda	1913	La poesía francesa moderna	Antonio de Zayas	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El trebia	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	Leopoldo Díaz	
La dogaresa	1913	La poesía francesa moderna	Antonio de Zayas	E. Díez-Canedo, F. Fortún

La vida de los muertos	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	M. Henríquez Ureña	
Los conquistadores	1913	La poesía francesa moderna	Antonio de Zayas	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Medalla antigua	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	Antonio de Zayas	
Ninfea	1913	La poesía francesa moderna	Antonio de Zayas	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Villula	1913	La poesía francesa moderna	Antonio de Zayas	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Andrómeda y el monstruo	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Antonio y Cleopatra	1914	Ánforas	M. Henríquez Ureña	
El arrecife de coral	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
El banco de coral	1914	Ánforas	M. Henríquez Ureña	
El baño	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
El baño de las ninfas	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
El Termodonte	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
El viejo orífice	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Flor de fuego	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
La vida de los muertos	1914	Ánforas	M. Henríquez Ureña	
Los Conquistadores	1914	Ánforas	M. Henríquez Ureña	
Sol poniente	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Afrodita	1915	El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
Al estilo de Petrarca	1915	Viejo y nuevo	R. Mayorga Rivas	
Antiguo orfebre	1915	Viejo y nuevo	R. Mayorga Rivas	
Antonio y Cleopatra	1915	El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
El despertar de un dios	1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
Los conquistadores	1915	A la vera de mi senda	Emilio Berisso	
Los Conquistadores	1915	El cojo ilustrado (Caracas)	Felipe Valderrama	
Nacimiento de Afrodita	1915	Viejo y nuevo	R. Mayorga Rivas	
Antonio y Cleopatra	1916 - 1919	Revista nueva (Panamá)	M. Henríquez Ureña	
El arrecife de coral	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
El Cydnus	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Fuga de centauros	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Juvencio	1916 - 1919	Revista nueva (Panamá)	M. Henríquez Ureña	
La vida de los muertos	1916 - 1919	Revista nueva (Panamá)	M. Henríquez Ureña	
Les Conquérants	1916	Colónida (Lima)	(original francés)	

Los Conquistadores	1916 - 1919	Revista nueva (Panamá)	M. Henríquez Ureña
Afroditá	1918	Revista de Derecho, Historia y Letras (Tucumán)	M. Henríquez Ureña
Antonio y Cleopatra	1918	Revista de Derecho, Historia y Letras (Tucumán)	M. Henríquez Ureña
El arrecife de coral	1918	Revista de Derecho, Historia y Letras (Tucumán)	Alceo Hacera
Juvencio	1918	Revista de Derecho, Historia y Letras (Tucumán)	M. Henríquez Ureña
La vida de los muertos	1918	Revista de Derecho, Historia y Letras (Tucumán)	M. Henríquez Ureña
Los Conquistadores	1918	Revista de Derecho, Historia y Letras (Tucumán)	M. Henríquez Ureña
A la manera de Petrarca	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
A las montañas divinas	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
A un fundador de ciudad	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
A un fundador de ciudad	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
A una ciudad muerta	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
A una ciudad muerta	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
Al mismo	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
Antonio y Cleopatra	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Artemis 1919	- 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Carlos V Emperador	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
El antepasado	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
El antepasado	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
El arrecife de coral	1919	Jardines de Francia	E. González Martínez
El arrecife de coral	1919	Obras poéticas completas	Leopoldo Lugones
El cabrero	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
El carpintero de Nazaret	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
El cidno	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
El cortejo y el páramo...	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
El joyero anciano	1919	Jardines de Francia	E. González Martínez
El prisionero	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
El viejo orfebre	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
En el libro de los amores	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Esfinge 1919	- 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Flor secular	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Flores de fuego	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas

Floridum mare	1919	Obras poéticas completas	Leopoldo Lugones
Floridum mare	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Juvencio	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
La bella viola	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
La desterrada	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
La flauta	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
La fuente de Juvencio	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
La mágica	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
La ninfa	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
La siesta	1919	Jardines de Francia	E. González Martínez
La siesta	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
La tumba del conquistador	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
La vida de los muertos	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Los conquistadores	1919	Obras poéticas completas	Leopoldo Lugones
Los conquistadores	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Los conquistadores	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
Los conquistadores del oro	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	Eduardo Posada
Los funerales	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Mar creciente	1919	Obras poéticas completas	Leopoldo Lugones
Medalla antigua	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Para la nave de Virgilio	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Perseo y Andrómeda	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Plus ultra	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Sol poniente	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Tranquilo 1919	- 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
Vidriera 1919	- 1934	Repertorio americano (San José)	I. E. Arciniegas
A la manera de Petrarca	1929	Hojas de acanto. Verso y prosa	F. J. Fálquez Ampuero
El estoque	1929 - 1943	Revista Colombiana (Bogotá)	Guillermo Valencia
El lecho	1929 - 1943	Revista Colombiana (Bogotá)	Guillermo Valencia
La visión de Khem	1932	Popayán (Popayán)	Guillermo Valencia
Los Trofeos	1934	Bogotá	I. E. Arciniegas
A la manera de Petrarca	1938	(antes de) Obra poética	Eduardo Castillo

El despertar de un Dios	1938	(antes de) Obra poética	Eduardo Castillo	
El esclavo	1938	(antes de) Obra poética	Eduardo Castillo	
La dogaresa	1938	(antes de) Obra poética	Eduardo Castillo	
El estoque (I)	1943	(antes de) Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
El estoque (II)	1943	(antes de) Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
El estoque (III)	1943	(antes de) Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
El lecho	1943	(antes de) Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
La espada	1943	(antes de) Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
La muerte del águila	1943	(antes de) Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
La visión de Khem	1943	(antes de) Obras poéticas completas	Guillermo Valencia	B. Sanín Cano
A la manera de Petrarca	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
Antonio y Cleopatra	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
Brisa marina	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
El banco de coral	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
El baño	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	I. E. Arciniegas	E. Díez-Canedo
El despertar de un dios	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
El olvido	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
El viejo orfebre	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
Flores de fuego	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
La bella viola	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
La tribuna de los rostros	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
La vida de los muertos	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
Los conquistadores	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. Henríquez Ureña	E. Díez-Canedo
El baño de las ninfas	1957	Prisma	Jorge Schmidke	
La siesta	1957	Prisma	Jorge Schmidke	
Los conquistadores	1957	Prisma	Jorge Schmidke	
Sueños de esmalte	1957	Prisma Jorge	Schmidke	
A una ciudad muerta	1961	El jardín de Lutecia	J. A. Falconi Villagómez	
Los conquistadores	1984	Festín de poesía	Alfredo Zayas	Samuel Feijoo
Los conquistadores	1984	Festín de poesía	P. Ortega Ros	Samuel Feijoo
Stymphale	1984	Festín de poesía	P. Ortega Ros	Samuel Feijoo
Los conquistadores	1891	Sonetos de aquí y de allí	M. A. Caro	

Los Conquistadores	1908	El cojo ilustrado (Caracas)	Luis Churión
El banco de coral	1912	El cojo ilustrado (Caracas)	Miguel Villasana
El nacimiento de Afrodita	1914	Ánforas	M. Henríquez Ureña
Los Conquistadores	1915	Viejo y nuevo	R. Mayorga Rivas
Afrodita	1916 - 1919	Revista nueva (Panamá)	M. Henríquez Ureña
Cuando se acaba el día...	1919 - 1934	Repertorio americano (San José)	M. Henríquez Ureña
Los conquistadores	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner
<i>Los Trofeos</i>	1938	Santiago de Chile	M. Henríquez Ureña
Los conquistadores	1963	Florilegio occidental	M. Beltroy Vera

6.6 François Coppée

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
<i>El amor que pasa. Idilio en dos escenas</i>	1875	Madrid	F. L. de Retes, F. Pérez de Echevarría	
A ella	1880	Poesías	M. Gutiérrez Nájera	
El vestido blanco	1880 - 1884	El Nacional (México)	-	
La primavera	1880 - 1884	El Nacional (México)	Alberto Ituarte Esteva	
La primera	1880	Poesías	M. Gutiérrez Nájera	
Los dos sepulcros	1880	La Nación (Buenos Aires)	Martín García Mérou	
Memoria	1880 - 1884	El Nacional (México)	Esther Tapia de Castellanos	
Carta Autobiográfica. Poema de amor	1881	El Diario (Buenos Aires)	-	
Confidencias	1882	La Iberia (Madrid)	-	
Contrastes y afinidades	1882	La Iberia (Madrid)	-	
Cuentos y fantasías	1882	La Iberia (Madrid)	-	
El dedal de plata	1882	La Iberia (Madrid)	Manuel Reina	
El dije	1882	La Iberia (Madrid)	-	
El pedazo de pan	1882	La Iberia (Madrid)	-	
Escenario	1882	La Iberia (Madrid)	-	
La medalla	1882	La Iberia (Madrid)	-	
La tarde de otoño	1882	La Iberia (Madrid)	-	
La ventana iluminada	1882	La Iberia (Madrid)	-	

Los héroes	1882	La Iberia (Madrid)	-	
Orgullo de amar	1882	El Nacional (México)	Esther Tapia de Castellanos	
Un accidente	1882	La Iberia (Madrid)	-	
Un asunto para un drama	1882	La Iberia (Madrid)	-	
Un desengaño	1882	La Iberia (Madrid)	-	
Versos de oro	1882	Poesías	M. Gutiérrez Nájera	
Confíteor deo	1883	La ilustración española y americana (Madrid)	Juan Valera	
El dedal de plata (monólogo en verso)	1883	Madrid Manuel	Reina	
La puesta del sol	1883	La Iberia (Madrid)	-	
Las tres aves	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
Lied	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
Los vicios del capitán	1883	La Iberia (Madrid)	-	
Severo Torelli (primera escena)	1883	El Diario (Buenos Aires)	-	
Un hombre en busca de dinero	1883	La Iberia (Madrid)	-	
Un nuevo tántalo	1883	La Iberia (Madrid)	-	
Vida anterior	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
El armero de Toledo	1885	Papel periódico ilustrado (Bogotá)	Roberto de Narváez	
La espada (imitación de Francisco Coppée)	1885	Papel periódico ilustrado (Bogotá)	Ricardo Carrasquilla	
La primera	1885	aprox. Escritos de Aurelia Castillo de González Aurelia	Castillo de González	
Le cadeau de Sahagun le Vieux, armurier de Toléde	1885	Papel periódico ilustrado (Bogotá)	(original francés)	
El nido	1886	Papel periódico ilustrado (Bogotá)	Roberto de Narváez	
Purgatorio 1886		Guirnalda salvadoreña	Joaquín Méndez	R. Mayorga Rivas
Poemas de François Coppée	1887	Madrid	C. Fernández Shaw	
Ritornelo	1887	La ilustración española y americana (Madrid)	-	
El anhelo del monarca (imitación)	1890	Hojas al viento	Julián del Casal	
El eco (imitación)	1890	Hojas al viento	Julián del Casal	
El luis de oro	1890 - 1894	Revista literaria (Bogotá)	-	
Enriqueta	1890	Madrid Carlos	Frontaura	
Flores impuras	1890	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
El perdón. Cuento de Navidad	1891	La Correspondencia de España (Madrid)	-	
La casa abandonada	1891	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-	
El dedal de plata	1892	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-	

El guardabarrera	1892	La España moderna (Madrid)	-
El jardín de la calle de los rosales	1892	El Imparcial (Madrid)	-
El pedazo de pan	1892	El Imparcial (Madrid)	-
El pedazo de pan	1892	La España moderna (Madrid)	-
El río	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-
En la mesa	1892	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-
La felicidad	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-
La hermosa pesadilla. Cuento de Navidad	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Libros de mala suerte	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Los zuecos del huerfanito	1892	La Correspondencia de España (Madrid)	-
Luz en la ventana	1892	El Imparcial (Madrid)	-
Muerte voluntaria	1892	La España moderna (Madrid)	-
Muerte voluntaria	1892	Ramillete de cuentos	-
París 1892		La Correspondencia de España (Madrid)	-
Poemas al Zar	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Canción del destierro	1893 - 1899	Pequeña ópera lírica	Rufino Blanco Fombona
Celos. Manuscritos de un preso	1893	La Correspondencia de España (Madrid)	-
Desesperación	1893	Ecos perdidos	A. Gómez Restrepo
El 75 de línea	1893	La Correspondencia de España (Madrid)	-
El olor del boj	1893	La Iberia (Madrid)	-
El padrino	1893	La Iberia (Madrid)	-
El piano de manubrio	1893	Multicolores. Cuentos escogidos	T. Camacho y F. de Palomera
El retrato	1893	La Iberia (Madrid)	-
El vestido blanco	1893	La Iberia (Madrid)	-
La confesión de Vicente	1893	La Iberia (Madrid)	-
La medalla	1893	La Iberia (Madrid)	-
La ventana iluminada	1893	La Iberia (Madrid)	-
La vitriolera	1893	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-
La vitriolera	1893	La Iberia (Madrid)	-
León Bernis	1893	La Iberia (Madrid)	-
Los zuecos de Wolff	1893	La Iberia (Madrid)	-
Un idilio durante el sitio	1893	La España moderna (Madrid)	-

<i>Un idilio durante el sitio</i>	1893	Madrid -	
Un veterano de la veterana	1893	La España moderna (Madrid)	-
Un veterano de la veterana	1893	Tesoro de cuentos	-
Venganza femenina	1893	La Iberia (Madrid)	-
¡Vitriolo!	1894	La Iberia (Madrid)	-
El pan bendito	1894	Cuentos escogidos	-
El pan bendito	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
El pedazo de pan	1894	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El pedazo de pan	1894	La Iberia (Madrid)	-
El vestido blanco	1894	La Iberia (Madrid)	-
En la calle	1894	Poesías	Francisco Soto y Calvo
En pleno día	1894	La Iberia (Madrid)	-
En pleno día	1894	Revista azul (México)	-
Escenario 1894		La Época (Madrid)	-
Escenario	1894	La Iberia (Madrid)	-
Escenario	1894	Los hombros de la marquesa	-
Escenario	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Fernanda	1894	La Iberia (Madrid)	-
La casa abandonada	1894	La Iberia (Madrid)	-
La casa abandonada	1894	La Iberia (Madrid)	-
La ventana iluminada	1894	La Iberia (Madrid)	-
Las ramas de boj	1894	La Iberia (Madrid)	-
Lieder	1894	Revista azul (México)	B. Dávalos
Madame Carnot	1894	Revista azul (México)	-
Muerte voluntaria	1894	La Iberia (Madrid)	-
Paul Aréne	1894	La Iberia (Madrid)	-
<i>Severo Torelli</i>	1894	Madrid	C. Fernández Shaw
<i>Sotero Choreli o Contra un padre no hay razón</i> (parodia)	1894	Madrid	J. de la Cuesta, A. R. Chaves
Un accidente	1894	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Un accidente	1894	La Época (Madrid)	-
Un accidente	1894	La Iberia (Madrid)	-
Un accidente	1894	Los hombros de la marquesa	-

Un accidente	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
Una restitución	1894	La Iberia (Madrid)	-
Dicha fugitiva	1895	Revista azul (México)	-
El buen crimen	1895	Revista azul (México)	-
El lirio	1895	La Gran Vía (Madrid)	G. Belmonte Muller
El olor del boj	1895	Revista azul (México)	-
El padre	1895	La Época (Madrid)	M. Fernández Juncos
La adopción	1895	Revista azul (México)	-
Octubre	1895	Revista azul (México)	José M. Ochoa
Padre nuestro	1895	Madrid Vicente	Colorado
Aguinaldos	1896	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El perdón	1896	La Iberia (Madrid)	-
La azucena	1896	Revista azul (México)	J. M. Roa Bárcena
La buena pesadilla	1896	La Iberia (Madrid)	-
La confesión de Vicente	1896	La Iberia (Madrid)	-
La obra del poeta	1896	La lira nueva	José de Siles
Mi amigo Aquiles	1896	La Iberia (Madrid)	-
Réquiem	1896	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Al salir de un baile (sobre un pensamiento de François Coppée)	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos
El culpable	1897	Madrid F.	Sarmiento
El violinista de Cremona (comedia en un acto)	1897	El Repertorio Colombiano (Bogotá)	Roberto Mac Douall
La memoria (tema de Coppée)	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos
Libros de mala suerte	1897	Germinal (Madrid)	-
Lied	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos
Los zapatos del Niño Jesús	1897	El Repertorio Colombiano (Bogotá)	Martínez Silva
Rosas y alondras (de un pensamiento de Coppée)	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos
El cepillo de las migas	1898 - 1901	Revista de Chile (Santiago)	-
El mejor año	1898	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Enriqueta	1898	Palma de Mallorca	-
Flor de fango	1898 - 1901	Revista de Chile (Santiago)	Federico González
La bonne souffrance	1898	El cojo ilustrado (Caracas)	(original francés)
La conversión	1898	Madrid	Álvaro L. Núñez

Blasfemia y oración	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
Cosecha de espadas	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
El faraón	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
El horóscopo	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
El juicio de la espada	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
El magiar	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
La respuesta de la tierra	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
Las dos tumbas	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
Los ojos de la mujer	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
Paul Verlaine	1899	Revista moderna (México)	-
Senaquerib	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
Último año del siglo	1899	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Lied	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
La huelga de los herreros	1902	Madrid	R. J. Catarineu
La respuesta de la tierra	1902	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El argumento de un drama	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
El banco	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
El caminante	1903	Madrid	R. J. Catarineu
El fuego fatuo	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
El padre nuestro	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
El violinista de Cremona (comedia en un acto)	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
La invitación al sueño	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
Mi amigo	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
Respuesta de la tierra	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
Ruinas del corazón	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
El argumento de un drama	1904	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El asilo nocturno	1904	Musa antigua	J. D. Casasús
El banco	1904	La ilustración española y americana (Madrid)	R. J. Catarineu
Et nunc et semper	1904	La ilustración española y americana (Madrid)	Eduardo L. Palacio
La toma de velo	1904	La ilustración española y americana (Madrid)	Teodoro Llorente
Recuedos de Italia. Roma	1904	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Abril	1905	Gente vieja (Madrid)	-

Agosto	1905	Gente vieja (Madrid)	-
Enero	1905	Gente vieja (Madrid)	-
Febrero	1905	Gente vieja (Madrid)	-
Julio	1905	Gente vieja (Madrid)	-
Marzo	1905	Gente vieja (Madrid)	-
Mayo	1905	Gente vieja (Madrid)	-
Setiembre	1905	Gente vieja (Madrid)	-
¡Supersticiones! 1906		Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
A un ángel de la guarda	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
A una moneda de oro	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Adagio	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Afán de gloria	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Al paso del tren	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Brindis campestre	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Carta	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Compasión de las cosas	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
<i>El certamen de Cremona</i>	1906	Madrid	C. Fernández Shaw, T. Bretón
El hombre-anuncio	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
En el museo del Louvre	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
En la playa	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
En otoño	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Epitafio	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Esperanza tímida	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Estrellas fugaces	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Flores impuras	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Invocación	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Juramento	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La amazona	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La memoria	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Las tres aves	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Lied	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Limosna de nochebuena	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente

Los dos sepulcros	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Los meses	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Los ojos de la mujer	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Madre y nodriza	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Minuto sentimental	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Orgullo de amar	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Para no envejecer	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Purgatorio	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Recuerdo de Dinamarca	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Regreso	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Respuesta	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Romanza	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Toma de velo	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Última llama	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Vicente de Paul	1906	La ilustración española y americana (Madrid)	Teodoro Llorente
Vicente de Paül	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Vida anterior	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La confesión de Santiago	1907	La República de las Letras (Madrid)	-
Padre y fiscal	1907	Madrid -	
Ambición parca	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente
El culpable	1908	Buenos Aires	-
El horóscopo	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente
El zapato viejo	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente
En el jardín de Luxemburgo	1908	La ilustración española y americana (Madrid)	Teodoro Llorente
En el jardín de Luxemburgo	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente
La bendición	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente
Toma de velo	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente
El padre	1909	La ilustración española y americana (Madrid)	M. R. Blanco Belmonte
La camarera del Odeón	1909	El cojo ilustrado (Caracas)	-
En la taberna	1910	La ilustración española y americana (Madrid)	M. R. Blanco Belmonte
Enriqueta	1910	(antes de) Barcelona	R. Opisso
Enriqueta	1910	Madrid -	

Frutos del dolor	1910	Barcelona G.	R	
La bendición	1910	Madrid	C. Fernández Shaw	
En la calle	1911	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
El banco	1913	Madrigales y elegías	R. J. Catarineu	
El horóscopo	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
En invierno	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
En la calle	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Grandeza de la naturaleza	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
La etapa	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Lieder	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
María Bashkirtsef	1913 - 1926	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
Para no envejecer	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Retornelo	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Romanza	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Senacherib	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
La taberna	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Un idilio durante el sitio	1914	(antes de) Barcelona	-	
A un amante	1915	La prensa (Tenerife)	Manuel Verdugo	
El amor del desterrado	1915	Viejo y nuevo	R. Mayorga Rivas	
Serenata del caminante	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Teodoro Llorente	
A un enamorado	1925	Traducciones poéticas	I. E. Arciniegas	
El padre	1925	Traducciones poéticas	I. E. Arciniegas	
La tabla	1925	Traducciones poéticas	I. E. Arciniegas	
El ángelus	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Enriqueta	1929 - 1935	Buenos Aires	M. Beltroy Vera	
La hermana novicia	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Un evangelio	1938	(antes de) Obra poética	Eduardo Castillo	
El horóscopo	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
En la calle	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
La etapa	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Los tres pájaros	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Retornelo	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo

Romanza	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Senacherib	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
La muerte de los pájaros	1984	Festín de poesía	Samuel Feijoo	Samuel Feijoo
Paseos e interiores	1984	Festín de poesía	Samuel Feijoo	Samuel Feijoo

6.7 Catulle Mendès

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
La madre del actor	1880 - 1884	El Nacional (México)	-	
Monstruos parisienses. La duquesa de Conarec	1880 - 1884	El Nacional (México)	-	
La sospecha	1881	El cronista de México	M. Gutiérrez Nájera	
París, 14 de julio	1884	Poesías	M. Gutiérrez Nájera	
La llama azul	1885	El porvenir de Nicaragua (Managua)	Rubén Darío	
Lea 1885		Biblioteca Reformista	-	
Viejos labios y joven beso	1886	La Habana elegante (La Habana)	Julián del Casal	
La domadora	1889	El Fígaro (La Habana)	Julián del Casal	
La vida alegre	1890	Madrid	Joaquín E. Romero	
El mendigo (Imitación de Catulo Mendès)	1891	La ilustración española y americana (Madrid)	Manuel de Palacio	
La delicada	1891	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
Acuarelas del ensueño y del recuerdo	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
El ala de un ángel	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
La amada previsor	1892	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-	
La buena resolución	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	Rafael Silva	
La figurante	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
La memoria del corazón	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
La prueba infalible	1892	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-	
Los amantes fieles, o el cirio en el paraíso	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
Los idilios encantados	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
Los labios rojos	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
Página de un libro	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
Párvulus	1892	Revista de España (Madrid)	-	

Puck dentro del órgano	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Sus labios	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	Rafael Silva
Al vapor	1893	Multicolores. Cuentos escogidos	T. Camacho y F. de Palomera
Aventura caballeresca	1893	El Heraldo de Madrid (Madrid)	-
El literato	1893	Multicolores. Cuentos escogidos	T. Camacho y F. de Palomera
La criadita	1893	El cojo ilustrado (Caracas)	-
La criadita	1893	La España moderna (Madrid)	-
Las dos margaritas	1893	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Las dos margaritas	1893	La España moderna (Madrid)	-
Las dos margaritas	1893	Tesoro de cuentos	-
Al vapor	1894	El Eco de Galicia (La Habana)	-
Aventura caballeresca	1894	Revista azul (México)	-
Después del duelo	1894	Revista azul (México)	-
El cobarde	1894	Los hombros de la marquesa	-
El cobarde	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
El humo	1894	Cosmópolis (Caracas)	-
La criadita	1894	Cuentos escogidos	-
Las golondrinas	1894	Revista Internacional (Madrid)	-
El duelo	1895	Revista azul (México)	-
El humo	1895	Revista azul (México)	-
El único amante	1895	Revista azul (México)	-
Idilios galantes. Justo castigo	1895	Revista azul (México)	-
La buena estrella	1895	Revista azul (México)	-
Las tres buenas fortunas	1895	Revista azul (México)	-
Los labios rojos	1895	Revista azul (México)	-
Puck	1895	Revista azul (México)	-
Una resurrección imposible	1895	Revista azul (México)	-
Cuento extravagante. El genio y el repórter	1896	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El marqués de Viane	1896	La España moderna (Madrid)	-
La figuranta	1896	Revista azul (México)	-
La flor que tiembla	1896	Revista azul (México)	-
La pesca maravillosa	1896	Revista azul (México)	-

La rosa	1896	Revista azul (México)	-
Lo que desean las lágrimas	1896	Revista azul (México)	-
Párvulus 1896		La lira nueva	José de Siles
Ramito de Miosotis	1896	La España moderna (Madrid)	-
Efectos sin causas	1897	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El amado perfume	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El humo	1897	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El niño y la estrella	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El peor suplicio	1897	El cojo ilustrado (Caracas)	Rafael Silva
La resignación (de Catulle Mendès)	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos
Lo que desean las lágrimas	1897	Revista del Instituto Paraguayo (Asunción)	Alejandro Guanes
Los malos pastores, de Octavio Mirbeau	1897	Germinal (Madrid)	-
Serenata (sobre un tema de Catulle Mendès)	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos
Croissy 1898		Revista moderna (México)	Alberto Leduc
Ferloë 1898		Revista moderna (México)	Alberto Leduc
La buena estrella	1898	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Las dos margaritas	1898	De ajena cosecha	J. A. Rodríguez García
Las islas del amor: Invitación al viaje	1898	Revista moderna (México)	Alberto Leduc
Los labios rojos	1898	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
El literato	1899	Don Quijote (Madrid)	-
La flor helada	1899	La última moda (Madrid)	-
La novela de cuatro tablas	1899	El Álbum de Madrid (Madrid)	-
Los republicanos de Valencia	1899	Vida Nueva (Madrid)	-
Santa Librada	1899	Vida Nueva (Madrid)	-
Aterrador	1900	Vida Nueva (Madrid)	-
Bella	1900	El cojo ilustrado (Caracas)	S. Barceló
El recuerdo más hermoso	1900	Nuevo Mundo (Madrid)	-
L'Aiglon. Crítica teatral	1900	Revista moderna (México)	-
La cama encantada	1900	(antes de) Madrid	Antonio R. López del Arco
La manita loca	1900	Don Quijote (Madrid)	-
La resignación	1900	El cojo ilustrado (Caracas)	Rosendo Villalobos
Lo que dice un piececito desnudo	1900	Don Quijote (Madrid)	-

<i>Para leer en el Convento</i>	1900	(antes de) Madrid	Antonio R. López del Arco
<i>Vida y muerte de un clown. La pequeña emperatriz</i>	1900	Barcelona	Juan Alfonso Valdés
<i>La señorita de oro. La virtud en la deshonra</i>	1902	(antes de) Madrid	Antonio R. López del Arco
Novela de amor	1902	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Novela de amor	1902	Revista moderna (México)	-
El beso enjaulado	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
Hector Berlioz	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
La bella glotona	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
La hermana pálida	1903	Revista moderna (México)	-
La Marsellesa, su historia y su leyenda	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
Los regalos imposibles	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
Los tres cajones	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
<i>Para leer en la cama</i>	1903	Madrid -	
Un alma sobre un hilo	1903	Revista moderna (México)	-
El amor mendigo	1905	El cojo ilustrado (Caracas)	Rafael Silva
Locura de amor	1905	La ilustración española y americana (Madrid)	M. R. Blanco Belmonte
<i>Sanguíneas</i>	1905	Madrid Carlos	Miranda
Ansiosa espera	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Las imprecaciones de Agar	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Notas sobre la teoría Wagneriana	1906	Revista Contemporánea (Madrid)	José Subirá
Avaricia	1907	La poesía en el mundo	M. R. Blanco Belmonte
Cuento de Navidad. María	1907	El cojo ilustrado (Caracas)	Rafael Silva
El león	1907	La ilustración española y americana (Madrid)	Teodoro Llorente
El narciso	1907	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El paraíso rehusado	1907	El cojo ilustrado (Caracas)	Rafael Silva
Flor de Santidad	1907	La poesía en el mundo	M. R. Blanco Belmonte
La hermana pálida	1907	El cojo ilustrado (Caracas)	Rafael Silva
Lágrima femenina	1907	La poesía en el mundo	M. R. Blanco Belmonte
Locura de amor	1907	La poesía en el mundo	M. R. Blanco Belmonte
Por los caminos	1907	La poesía en el mundo	M. R. Blanco Belmonte
Sobre <i>Terres Lontaines</i> de Gómez Carrillo	1907	El Nuevo Mercurio (París)	A. Sawa
El león	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente

El niño y la estrella	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente	
Homenaje	1908	Voces nómadas	F. J. Pichardo	
La delicada	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente	
Parvulus	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente	
El alma última	1909	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
<i>Amor que ríe y amor que llora</i>	1910	(antes de) Madrid	Carlos Miranda	
La flecha, el ala y el corazón	1910	(antes de) Cantos de amor, de esperanza y de duda	Carlos Ortiz	
La princesita	1910	(antes de) Cantos de amor, de esperanza y de duda	Carlos Ortiz	
<i>Virgenes y Cocottes</i>	1910	(antes de) Madrid	-	
<i>Vida y muerte de un clown. La señorita de oro</i>	1911	Barcelona	Juan Alfonso Valdés	
Puck	1912	Placeres de dos casadas	Gumersindo Echevarría	
El discípulo	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El niño y la estrella	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Las hojas secas	1915	Viejo y nuevo	R. Mayorga Rivas	
Una de las flores	1916	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
La caridad	1917	El Ateneo de Honduras (Tegucigalpa)	-	
El León	1925	Traducciones poéticas	I. E. Arciniegas	
El niño y la estrella	1925	Traducciones poéticas	I. E. Arciniegas	
El beso	1929	Hojas de acanto. Verso y prosa	F. J. Fálquez Ampuero	
Resurrección imposible	1931	Nuevo Mundo (Madrid)	-	
El discípulo	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
El niño y la estrella	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo

6.8 Sully-Prudhomme

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
Si yo fuera Dios	1882	La ilustración española y americana (Madrid)	Marqués de Valmar	
A...	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
Consejo	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
De duelo	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	
Fragmento	1883	Ecos del sena	Antonio Sellén	

El vaso roto	1886	Revista Nacional (Buenos Aires)	Jacinto Gutiérrez Coll	
El vaso roto	1886 - 1908	Revista Nacional (Buenos Aires)		
En el Sena	1886	Revista Nacional (Buenos Aires)	Jacinto Gutiérrez Coll	
En el Sena	1886 - 1908	Revista Nacional (Buenos Aires)		
A la noche	1889	Colombia Ilustrada (Bogotá)	M. A. Caro	
De Sully Prudhomme	1890	Memorias del corazón	Rosendo Villalobos	
Estancias 1890		Memorias del corazón Rosendo	Villalobos	
La copa	1890 - 1894	Revista literaria (Bogotá)	M. A. Caro	
Las aves	1890 - 1894	Revista literaria (Bogotá)	M. A. Caro	
Lo que dura	1890	La ilustración española y americana (Madrid)	R. J. Catarineu	
Los ojos	1890	Memorias del corazón	Rosendo Villalobos	
Consejo	1891	La ilustración española y americana (Madrid)	R. J. Catarineu	
El viento	1891	Sonetos de aquí y de allí	M. A. Caro	
Flotando 1891		Sonetos de aquí y de allí	M. A. Caro	
La copa	1891	Sonetos de aquí y de allí	M. A. Caro	
Los hijos	1891	Sonetos de aquí y de allí	M. A. Caro	
Los venideros	1891	Sonetos de aquí y de allí	M. A. Caro	
Niñería	1891	La ilustración española y americana (Madrid)	R. J. Catarineu	
El vaso roto	1892 - 1898	Letras y Ciencias (Santo Domingo)	Jacinto Gutiérrez Coll	
El viento	1892	La España moderna (Madrid)	M. A. Caro	
La copa	1892	La España moderna (Madrid)	M. A. Caro	
La poesía y la juventud	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
Los Venideros (La Vie de loin)	1892	La España moderna (Madrid)	M. A. Caro	
De tosco vidrio el vaso tabernario... 1893		Versos	Jacinto Benavente	
El vaso roto	1893 - 1900	Los líricos y los épicos. Poesía chilena	Eduardo de la Barra	M. L. Rocuant
Los amores terrenales	1893	Giraldillas	R. J. Catarineu	
El tiempo perdido	1894	Poesías	Francisco Soto y Calvo	
Las danaidas	1895	La Gran Vía (Madrid)	G. Belmonte Muller	
Le vase brisé	1895	Revista Cómica (Santiago de Chile)	(original francés)	
Los ojos	1895	Revista azul (México)	J. Gabriel Malda	
Los ojos	1896	Revista azul (México)	M. A. Caro	
Aquí abajo	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-	

El vaso roto	1897	Traducciones	Leopoldo Díaz
En la cumbre	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Ici bas	1897	Traducciones	Leopoldo Díaz
Las estalactitas	1897	Traducciones Leopoldo	Díaz
Los amores terrenales	1897	Germinal (Madrid)	R. J. Catarineu
Suspiro	1897	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Vanas ternuras	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos
El placer	1898	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
La loca	1898	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
Le missel	1898	Revista moderna (México)	(original francés)
Si yo fuera Dios	1898	Madrid cómico (Madrid)	José Emilio Covisa
Silencio	1898	Revista Cómica (Santiago de Chile)	-
En el mundo	1899	Revista moderna (México)	Francisco M. de Olaguíbel
Ici-bas	1899	Revista moderna (México)	(original francés)
La costumbre	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
Le missel	1899	Revista moderna (México)	J. J. Tablada
Mi prometida	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo
El vaso roto	1900	(antes de) Poesías	Jacinto Gutiérrez Coll
Poeta y sabio	1901	El cojo ilustrado (Caracas)	Ramón Gaitán
Análisis literarios. ¿Qué es la poesía?	1902	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El búcaro roto	1902	Gente vieja (Madrid)	-
Las estalactitas	1902	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El extranjero	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
Siesta	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
Los ojos	1904	Gente vieja (Madrid)	-
El luto	1905	La ilustración española y americana (Madrid)	Rafael de Córdoba
La vía láctea	1905	La ilustración española y americana (Madrid)	Teodoro Llorente
Los ojos	1905	El diario de un poeta	José de Siles
Poesías de Sully Prudhomme	1905	Bogotá	M. A. Caro
¡Adelante! 1906		Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
¡Si fuera Dios!	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
¡Sólo!	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente

¡Soñar!	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
¿Pues qué? ¿No me querías?	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Al lector	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Al rayar el día	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Aquí abajo	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Celos	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
De viaje	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
El búcaro roto	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
El despertar	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
El mundo de las almas	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
En la calle	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La canción del aire	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La golondrina	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La gota de néctar	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La imaginación	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La inspiración	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La mujer	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
La vía láctea	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Las cadenas	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Las casas viejas	1906	La ilustración española y americana (Madrid)	M. R. Blanco Belmonte
Las hilas	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Lo que dura	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Los ojos	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Los perfumes de antaño	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Metamorfosis 1906		Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Mi prometida	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Poeta me creí	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Primavera olvidada	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Recuerdos de Italia	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Si hablarte yo pudiese	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Siesta 1906		Nuevo Tiempo Literario (Bogotá)	V. M. Londoño
Sursum corda	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente

Una cita	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
El luto	1907	La poesía en el mundo	M. R. Blanco Belmonte	
Las casas viejas	1907	La poesía en el mundo	M. R. Blanco Belmonte	
Los ojos	1907	Revista moderna (México)	J. Gabriel Malda	
El vado	1908	Leyendas de oro	Teodoro Llorente	
Hermana golondrina	1908	La ilustración española y americana (Madrid)	Rafael de Córdoba	
El vaso roto	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
Los ojos	1909	Flores tardías y joyas ajenas	César Borja	
Mármoles 1909	- 1911	Osiris (Santo Domingo)	T. Llorente	
Mármoles 1910		Revista moderna (México) Teodoro	Llorente	
El arte y el amor	1913	Madrigales y elegías	R. J. Catarineu	
El extranjero	1913	La poesía francesa moderna	M. A. Caro	E. Díez-Canedo, F. Fortún
El extranjero	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
El hábito	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
El tiesto roto	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Hora prima	1913	La poesía francesa moderna	M. A. Caro	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Ici bas	1913	La poesía francesa moderna	Leopoldo Díaz	E. Díez-Canedo, F. Fortún
La costumbre	1913	La poesía francesa moderna	A. J. Restrepo	E. Díez-Canedo, F. Fortún
La súplica	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
La vía láctea	1913	La poesía francesa moderna	M. A. Caro	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Mi cielo	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Tengo buen corazón	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Un sueño	1913	La poesía francesa moderna	M. A. Caro	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Flores de sangre	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
El cáliz	1915	Viejo y nuevo	R. Mayorga Rivas	
El jarro quebrado	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
La dicha	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Rocío 1917	- 1930	Revista Chilena (Santiago de Chile)	Federico González	
Suspiro	1917 - 1930	Revista Chilena (Santiago de Chile)	Francisco Zapata Lillo	
Un sueño	1919	Repertorio americano (San José)	-	
Amanece	1926	Caja de cromos. Poesías líricas y versiones	F. J. Fálquez Ampuero	
¿Qué se hacen las cunas?	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	

El vaso roto	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Lluvia	1929	Los poetas	Luis Garner, Ángel Moliner	
Perfumes antiguos	1929	Hojas de acanto. Verso y prosa	F. J. Fálquez Ampuero	
El extranjero	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. A. Caro	E. Díez-Canedo
El vaso roto	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Leopoldo Díaz	E. Díez-Canedo
Hora prima	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. A. Caro	E. Díez-Canedo
Ici bas	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Leopoldo Díaz	E. Díez-Canedo
La costumbre	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	A. J. Restrepo E.	Díez-Canedo
La vía láctea	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. A. Caro	E. Díez-Canedo
Un sueño	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	M. A. Caro	E. Díez-Canedo
Aquí... 1963		Florilegio occidental	M. Beltroy Vera	

6.9 Armand Silvestre

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
Pensamiento de otoño	1887	La Época (Santiago de Chile)	Rubén Darío	
Pensamiento de otoño	1888	Azul... Rubén	Darío	
El Kremlin	1892 - 1915	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
La diligencia y el ferrocarril	1892	La Caricatura (Madrid)	-	
La elección de un yerno	1892	La Caricatura (Madrid)	-	
Lluvia a media noche	1893	La Caricatura (Madrid)	-	
Sara la domadora	1893	Cuentos escogidos de autores franceses	E. Gómez Carrillo	
Caricias muertas	1895	Revista azul (México)	-	
Dafnis y Cloe	1896	La lira nueva	José de Siles	
¿Qué importa?	1897	Ocios crueles Rosendo	Villalobos	
Canzonetta	1897	El cojo ilustrado (Caracas)	R. J. Catarineu	
Canzonetta 1897		Germinal (Madrid)	R. J. Catarineu	
La confesión de un Dios	1897	Germinal (Madrid)	-	
Rimas tiernas	1897	Ocios crueles	Rosendo Villalobos	
Soneto (pensamiento de Armand Silvestre)	1897	La ilustración española y americana (Madrid)	Manuel Reina	
Soneto (pensamiento de Armand Silvestre)	1897	Rayo de sol	Manuel Reina	

El botón de rosas	1898	El cojo ilustrado (Caracas)	-
El nenúfar	1899	Rosas del crepúsculo	Carlos Ortiz
El retrato	1899	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Jack	1899	El cojo ilustrado (Caracas)	-
La copa de Cloe	1900	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Rosa de Mayo	1901	Madrid	José Muñoz Escámez
La confesión de un Dios	1902	Don Quijote (Madrid)	-
Canción	1903	La ilustración española y americana (Madrid)	M. R. Blanco Belmonte
La navidad de los amantes	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-
La navidad de los amantes	1905	El cojo ilustrado (Caracas)	-
Danza de estrellas	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente
Canción	1907	La poesía en el mundo	M. R. Blanco Belmonte
Floreal	1907	Buenos Aires	-
Cuentos al oído	1910 aprox.	Barcelona	Manuel del Corral

6.10 León Dierx

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
Ritmos	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-	
La cárcel	1907	Revista moderna (México) A.	González-Blanco	
La visión de Eva	1909	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
Gloria in excelsis	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Lázaro	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Tarde de octubre	1913	La poesía francesa moderna	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Lázaro	1916	Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa	Fernando Maristany	
Lázaro	1923 - 1930	Santafé y Bogotá (Bogotá)	-	
Gloria in excelsis	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Lázaro	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo
Tarde de octubre	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Cayetano de Alvear	E. Díez-Canedo

6.11 Henry Cazalis

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
Piedad	1894	Revista azul (México)	E. Fernández Granados	
Tristezas	1894	El Universal (México)	J. J. Tablada	
At Home	1895	Revista azul (México)	B. Dávalos	
Nuestra Señora la Muerte	1895	Revista azul (México)	B. Dávalos	
Reminiscencias darwinianas	1899	Poesías originales y traducciones poéticas	A. J. Restrepo	
Nueva primavera	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
Voz de mujer	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
La emoción de las flores	1907	Revista moderna (México)	Rafael López	
Cuartetos persas	1911	Exóticas	M. González Prada	
El sabio	1911	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
A nuestra señora de la muerte	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Adoración	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
At home	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Huracán nocturno	1913	La poesía francesa moderna	Fernando Fortún	E. Díez-Canedo, F. Fortún
La pasión de Siva	1913	La poesía francesa moderna	Fernando Fortún	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Mañana de primavera	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Taliesin	1913	Musas de Francia	B. Dávalos	
Versos áureos	1913	La poesía francesa moderna	Fernando Fortún	E. Díez-Canedo, F. Fortún
Huracán nocturno	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Fernando Fortún	E. Díez-Canedo
La pasión de Siva	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Fernando Fortún	E. Díez-Canedo
Versos áureos	1945	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo	Fernando Fortún	E. Díez-Canedo

6.12 Albert Mérat

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
El amanecer en París	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
La flor del manzano	1906	Poetas franceses del siglo XIX	Teodoro Llorente	
La estatua de Coleoni (Las ciudades de mármol)	1907	Revista moderna (México)	Rafael López	

6.13 Anatole France

TÍTULO	FECHA	LUGAR	TRADUCTOR	COMPILADOR
En el perdón de Santa Ana	1903 - 1908	La Quincena (San Salvador)	-	
Belleza rústica	1904	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
En el perdón de Santa Ana	1905	El cojo ilustrado (Caracas)	-	
La muerte del mono	1910	La España moderna (Madrid)	Teodoro Llorente	
Premières pluies	1910	Revista moderna (México)	(original francés)	
Primeras lluvias	1910	Revista moderna (México)	Justo Fornovi	
La herencia de Magdalena	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
La hija de Caín	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Un senador romano	1914	Rondeles indígenas y mármoles lavados	F. J. Fálquez Ampuero	
Sobre una firma de María Estuardo	1925	Traducciones poéticas	I. E. Arciniegas	

7 Bibliografía

7.1 Textos

7.1.1 Literatura francesa

Anthologie de la poésie française du XIX siècle: de Baudelaire à Saint-Pol-Roux. Edición de Michel Décaudin. Collection “Poésie”. Gallimard. París, 1992.

Anthologie des poètes français contemporains: le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866-1914). Edición de G. Walch. Delagrave. París, 1920.

Antología de la poesía romántica francesa. Edición bilingüe de Rosa de Diego. Colección “Letras universales”. Cátedra. Madrid, 2000.

Antología del decadentismo (1880-1900). Selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias. Caja negra. Buenos Aires, 2009.

Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos. Edición y traducción de José Pablo Rivas. Suc. De Hernando. Madrid, 1920

Antología de poetas franceses contemporáneos. Edición de Edmundo Bianchi. Hachette. Buenos Aires, 1944.

Banville, Théodore de.

- *El juglar.* Traducida y adaptada a la escena española por C. Bargiela y R. Godoy. Madrid, 1904.

- *Petit traité de poésie française.* Edición facsímil de la obra publicada por G. Charpentier en 1883. Ressouvenances. París, 1998.

- *Oeuvres.* I. *Odes funambulesques.* II. *Les Stalactites. Odelettes. Amethystes. Le Forgeron.* III. *Occidentales. Rimes dorées. Rondels. La Perle.* IV. *Idylles prusiennes. Riquet à la houppe.* V. *Les Cariatides. Roses de Noël.* VI. *Le sang de la coupe. Trente-six ballades joyeuses. Le Baiser.* VII. *Les Exilés. Les Princesses.* Reimpresión de la edición de París, 1890 -1909. Genève, Slatkine Reprints. París, 1972.

- *Una historia de amor.* Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1922.

- *Vida y muerte de Mineta.* Traducción de Alfonso Pellico. Ramón Sopena. Barcelona, ca. 1901.
/ *Mineta.* La novela breve. Barcelona, ca. 1910

Baudelaire, Charles.

- *Cartas.* Selección, prólogo y traducción de Mario Campaña. Colección “Ensayo”. Bassarai. Vitoria-Gasteiz, 2004.

- *La Fanfarlo.* Traducción de Luis Ruíz Contreras. El cuento semanal. Madrid, 1910.

- *Las flores del mal.* Traducción de E. Marquina. Fortanet (Fernando Fe). Madrid, 1905 / Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Colección “Letras universales”. Cátedra. Madrid 2000.

- *Pequeños poemas en prosa.* Traducción de Eusebio Heras. B. Castellá. Barcelona, 1905.

- *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical.* Edición del Javier del Prado y José Antonio Millán Alba. “Biblioteca de Literatura Universal”. Espasa. Madrid, 2000.

Bourget, Paul. *Poésies (1872-1876). Au bord de la mer. La vie inquiète. Petits poèmes.* Alphonse Lemerre, Editeur. Paris, 1876.

Cazalis, Henri.

-*L'Illusion*. Alphonse Lemerre. París [s.a]

-*Oeuvres de Jean Lahor*. Alphonse Lemerre. París, 1907.

Chénier, André. *Poésies*. Facsímil de la edición crítica de Louis Becq de Fouquières, publicada por Charpentier en 1872. Collection "Poésie". Gallimard. París, 1994.

Coppée, François.

-*Poésies: 1864-1869. Le Reliquaire. Intimités. Poèmes modernes. La grève des Forgerous*. Alphonse Lemerre. París, 1881.

-*Poésies: 1869-1874. Les Humbles. Écrit pendant la siège. Plus de sang. Promenades et intérieurs. Le Cahier Rougé*. Alphonse Lemerre. París, 1880.

-*Poésies: 1874-1878. Olivier. Les Récits et les Élégies*. Alphonse Lemerre. París, 1880

-*Poésies: 1878-1886. Contes en vers et Poésies diverses*. Alphonse Lemerre. París, 1887.

-*Poésies: 1886-1890. Arrière-Saison. Les Paroles sincères*. Alphonse Lemerre. París, 1891.

-*El amor que pasa*. Idilio en dos escenas, traducción de *Le Passant* por Francisco Luis de Retes y Don Francisco Perez Echevarría. Aribau. Madrid, 1875. / *El caminante*, traducción del célebre idilio de Coppée *Le passant* por Ricardo J. Catarineu. Madrid, 1903.

-*Poemas de François Coppée*. Traducción de Carlos Fernández Shaw. Gutenberg. Madrid, 1887.

-*Enriqueta*. Fernando Fe. Madrid, 1890 / Impr. de "La Última Hora". Palma de Mallorca, 1898 / La novela breve. Madrid, ca. 1910. / traducción de R. Opisso. Maucci. Barcelona, [s. a. ¿1940?]

-*Un idilio durante el sitio*. La España moderna. Madrid, ca. 1892 / Sociedad general de publicaciones. Barcelona, s.a

-*Severo Torelli*: drama arreglado a la escena española en cuatro actos y escrito en verso castellano por Carlos Fernández Shaw. Tipología de los hijos de Hernández. Madrid, 1894

-*Padre nuestro*: Cuadro dramático en un acto y en verso, visto en *Le Pater*, de François Coppée, por Vicente Colorado. Sanz de Jubera. Madrid, 1895. / *Padre y fiscal*. La novela ilustrada. Madrid, ca. 1900

-*Intimes y esplays*. Traducidas al catalán por Joseph Aladern. "Biblioteca de L'Atlantida". 1896.

-*La conversión*. Prefacio puesto por este ilustre poeta, Coppée, a su obra *La Bonne Souffrance*; traducción de Álvaro L. Núñez. Madrid, 1898

-*La huelga de los herreros*: traducción del célebre poema de Coppée *La grève des forgerons*, por Ricardo J. Catarineu. R. Velasco. Madrid, 1902.

-*El certamen de Cremona*. Comedia musical en un acto, dividido en dos cuadros, basada en una obra de Coppée. Texto de Carlos Fernández Shaw y música de Tomás Bretón. Sociedad de Autores Españoles. Madrid, 1906.

-*El culpable*. La Nación. Buenos Aires, 1908

-*La bendición*: poema de François Coppée adaptado a la escena y escrito en verso castellano por Carlos Fernández Shaw. R. Velasco. Madrid, 1910.

-*Frutos del dolor*. traducción autorizada hecha sobre la centésima quinta edición por G.R.; ilustraciones de M. Oller. Gustavo Gili. Barcelona, 1910

Corbière, Tristan.

-*Les Amours jaunes*. Edición de Jean-Louis Lalanne. "Poésie". Gallimard. París, 1973.

-*Los amores amarillos*. Edición y traducción de Carlos Puyol. "La cruz del sur". Pretextos. Valencia, 2005.

Del cercado ajeno. Versiones poéticas de Enrique Díez-Canedo. M. Pérez, editor. Madrid, 1907.

Dierx, Léon. *Oeuvres complètes: Poèmes et poésies, Les lèvres closes, Les paroles du vaincu, La Rencontre, Les Amants, Poésies posthumes*. Alphonse Lemerre. París, 1912.

Ecós del Sena. Poesías francesas traducidas por Antonio Sellé n. Tip. de la vida de Soler. La Habana, 1883.

Festín de poesía. Selección y traducción de Samuel Feijóo. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 1984.

Flaubert, Gustave. *Salammbô*. Edición de Germán Palacios. Colección "Letras Universales". Cátedra. Madrid, 2002.

France, Anatole. *Poésies: Les poèmes dorés; Idylles et légendes; Les nocés corinthiennes*. Alphonse Lemerre. 1904.

Gautier, Théophile.

- *Albertus* (fragmento), traducción de Adolfo Mitre, con una introducción de Miguel Cané. Buenos Aires. Imprenta de la Nación, 1879.

- *Avatar*. Pascual Aguilar. Valencia. 1875. / *Avatar. Jettatura*. Traducción de Helena del Amo. Siruela. Madrid, 2004.

- *Bajo las bombas prusianas*. La España moderna. Madrid. Entre 1895 y 1900.

- *Cambio de almas*. Fantasía cómica lírica en un acto y cuatro cuadros, en verso. Por Eugenio Gullón y Ricardo Curros. Escrita sobre una novela de T. Gautier. Madrid, 1895.

- *Cuentos. Las mil y una noches. El pie de la momia*. Pascual Aguilar. Valencia. Entre 1875 y 1900.

- *El caballero doble y otros relatos fantásticos*. Selección y traducción de María Cristina Davie. Colección Arcadia. Edicomunicación. Barcelona, 1986.

- *El capitán estruendo*. Traducción de Luis Calvo. Láminas de Doré. Torcuato Tasso. s.a. / *El capitán fracaso*. La novela ilustrada. Madrid, ca. 1910. / *El capitán Fracasa*. Círculo de Amigos de la Historia. Barcelona, 1969.

- *El ferrocarril*. Biblioteca de la misión. s.l, s.n, s.a.

- *El pie de la momia*. Traducida por Carlos Olivera. Buenos Aires, 1879.

- *El rey Candaule*. Dédalo. Madrid, s.a. / *El rey Candaules y otros cuentos inéditos*. Traducción de Ciro Arbós Moya. Turpin. Madrid, 2007.

- *El vellocino de oro. Jettatura*. Tarascó y Cuesta. Barcelona, s.a.

- *Émaux et camées*, ed. de Claudine Gothot-Mersch. Gallimard, París, 1981.

- *En busca de una mujer*, en *Biblioteca amorosa*. Antonio R. López del Arco. Madrid, 1903

- *Enrique Heine*. La España moderna. Madrid, 1890.

- *Espirita*. Pascual Aguilar. Valencia. 1886.

- *Fortunio*. Ramón Sopena. Barcelona, ca. 1901

- *Gisella o Las Willis. Ballet en dos actos*. Tomás Gorchs. Barcelona, 1847. Cuenta con una 2ª edición en 1849.

- *Historia de una momia*. Librería de la Cuesta. Madrid, 1868. / Pascual Aguilar. Valencia, 1887. / *La novela de la momia*. Saturnino Calleja. Madrid, 1900. / Edición de Alicia Mariños. Colección "Letras Universales". Cátedra. Madrid, 1993.

- *Jettatura*. Mundo Latino. Madrid, s.a.

- *La lucha contra el destino*. Imp. Helénica. Madrid, s.a.

- *La maja y el torero (Militona)*. Traducción de Juan de Málaga. Nostromo. Madrid, 1975.

- *La Peri. Baile fantástico en dos actos*. Antonio Mateis. Madrid, 1844.

- *Las dos estrellas*. Imprenta del diario de la marina. La Habana. 1849

- *Los amores de un torero*. A. de San Martín. Madrid, 1875

- *Mademoiselle de Maupin*. Imp. popular. Madrid, 1894. / *La señorita de Maupin*. Mucci. Barcelona, 1901. / *Mademoiselle de Maupin*. Traducción de Carlos de Arce. Colección "Grandes Clásicos". Mondadori. Barcelona, 2007.

-*Novelas cortas*. Traducción de “un aprendiz de estilista”. El cosmos editorial. Madrid, 1884. / 2ª ed. 1886

-*Oeuvres poétiques complètes*. Edición establecida por Michel Brix. Bartillat, París, 2004.

-*Oeuvres. Choix de romans et contes*. Edición establecida por Paolo Tortonese. Collect ion “Bouquins”. Robert Laffont. París, 1995.

-*Poemas*. Selección, traducción e introducción de Carlos Puyol. Colección “La cruz del sur”. Pretextos. Valencia, 2007.

-*Poésies choisies*. Edición de André Hinard. Hachette. París, 1953.

-*Souvenirs de théâtre, d’art et de critique*. Charpentier. París, 1883

-*Una noche de Cleopatra. El vellocino de oro*. Ramón Sopena. Barcelona, 1900. / *Una noche de Cleopatra*. Imp. Clásica española. Madrid, s.a

-*Un viaje por España*. Imp. El Pueblo. Valencia, 1900. / F. Sempere. Valencia, ca. 1907. / Ed. Mediterráneo. Madrid, 1910 / *Viaje a España*. Colección “Cómo nos vieron”. Cátedra. Madrid, 1998.

Glatigny, Albert. *Poésies complètes. Les Vignes folles. Les flèches d’or. Gilles et pasquins*. Alphonse Lemerre. París, 1879.

Heredia, José María de.

-*Les Trophées*. Ed. de Anny Detalle. Colección “Poésie”. Gallimard. París, 1981.

-*Los Trofeos. Romancero y Los Conquistadores de oro*. Prólogo y Traducción de Antonio de Zayas. Fortanet. Madrid, (s.a).

-*Los Trofeos*. Traducción de I. E. Arciniegas. Edit. Juan Lozano y Lozano. Bogotá, 1934.

-*Los Trofeos*. Discurso preliminar, traducción, notas y apéndices por Max Henríquez Ureña. Losada. Buenos Aires, 1954.

-*Oeuvres poétiques completes*. T. I: *Les Trophées*. T. II: *Autres sonnets et poésies diverses*. Edición de Simone Delaty. Les Belles Lettres. París, 1984.

Hugo, Victor.

-*Les Orientales*. C. Gosselin & H. Bossange. París, 1829.

-*Les Orientales. Les Feuilles d’automne*. Edición de Pierre Albou y. “Collection Poésie”. Gallimard. París. 1966.

Huysmans, Joris-Karl.

-*A contrapelo*. Edición de Juan Herrero. “Letras universales”. Cátedra. Madrid, 2000.

-*Allá lejos*. Traducción de Guillermo López Gallego. “Planeta maldito”. Valdemar, 2002.

Imágenes (versiones poéticas). Rosas del tiempo antiguo. Mies de hogaño. Traducciones de Enrique Díez-Canedo. Librería Paul Ollendorff. París, (s.a.)

-*Jardines de Francia. Poemas de Baudelaire, Albert Samain, Verlaine, Heredia...* Traducción de E. González Martínez. Palabras críticas de E. Díez Canedo. Felipe Samarán. Madrid, 1922.

La Croix de Berny: roman steeple-chase. Mme Émile de Girardin, Théophile Gautier, Jules Sandeau, Joseph Méry. Librairie Nouvelle. París, 1855.

Laforge, Jules.

-*El sollozo de la tierra*. Edición de Luis Martínez de Merl o. “La cruz del sur”. Pretextos. Valencia, 2000.

-*Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*. Edición bilingüe de Alfredo Rodríguez. Hiperión. Madrid, 1996.

-*Moralidades legendarias*. Edición de Alfredo Rodríguez. “Letras universales”. Cátedra. Madrid, 1994.

-*Obra poética*. Edición bilingüe de Juan Bravo Castillo. “Erasmus”. Bosch. Barcelona, 1993.

La lira nueva. Traducciones de Coppée, Heredia, Mendès, Leconte de Lisle... a cargo de José de Siles. Tip. Costanilla de Capuchinos. Madrid, 1896.

La poesía francesa del romanticismo al surrealismo. Antología ordenada por E. Díez Canedo. Losada. Buenos Aires, 1945.

La poesía francesa moderna. Antología ordenada y anotada por E. Díez Canedo y F. Fortún. Renacimiento. Madrid, 1913.

Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa. Traducidas por Fernando Maristany. Tor. Buenos Aires, 1918.

Lautréamont (Isidore Ducasse).

-*Los cantos de Maldoror*. Edición de Manuel Serrat Crespo. "Letras universales". Cátedra. Madrid, 2001.

-*Obra completa*. Edición bilingüe. Traducción de Manuel Álvares Ortega. Prólogo de Maurice Saillet. Akal. Madrid, 1988.

Leconte de Lisle, Charles.

-*Derniers poèmes*. Ed. de José María de Heredia y André de Guerne. Librairie Alphonse Lemerre. París, 1899.

-*Poèmes antiques*. Edición de Claudine Gothot-Mersch. Colección "Poésie". Gallimard. París, 1994.

-*Poèmes barbares*. Edición de Claudine Gothot-Mersch. Colección "Poésie". Gallimard. París, 1985.

-*Poèmes tragiques*. Librairie Alphonse Lemerre. París, 1884.

-*Las Erinnias*. Traducción de E. Banchs. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2005.

Le livre d'or de la poésie française. Edición de Pierre Seghers. Marabout Université. París, 1972.

Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux. Alphonse Lemerre. París, 1866.

Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux. Alphonse Lemerre. París, 1869-1871.

Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux. Alphonse Lemerre. París, 1876.

Le Parnassiculet contemporain. J. Lemer. París, 1872

Leyendas de oro. Poesías de autores modernos vertidas en lenguas castellana, por Teodoro Llorente. Librería de Aguilar. Valencia, 1908.

Les Poètes du Chat Noir. Edición de André Velter. "Poésie". Gallimard. París, 1996.

Los poetas. Antología: Edmundo Rostand, Alfredo de Musset, Carlos Baudelaire, Alfonso de Lamartine, Teófilo Gautier... Traducción de Luis Garner y Ángel Moliner. Imprenta de sordomudos. Madrid, 1929.

Maeterlinck, Maurice. *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*. Edición de Ana González Salvador. "Letras Universales". Cátedra. Madrid, 2000.

Mallarmé, Stéphane.

-*Poesía completa*. Edición bilingüe a cargo de Pablo Mañé Garzón. Libros Río Nuevo. Barcelona, 2001.

-*Cien años de Mallarmé. Igitur y otros poemas*. Edición de Ricardo Canó Gaviria. Igitur.

Tarragona, 1998.

Ménard, Louis.

-*Poèmes*. Charpentier. París, 1863.

-*Rêveries d'un païen mystique*. Ed. Georges Crès et Cie. París, 1911.

Mendès, Catulle.

-*Amor que ríe y amor que llora*. Traducción de Carlos Miranda. Felipe Marqués. Madrid, (s.a).

-*Choix de Poésies*. Bibliothèque Charpentier. París, 1925.

-*La cama encantada*. A. R. López del Arco. Madrid, (s.a.)

-*La vida alegre*. Versión castellana de Joaquín E. Romero. Literatura Universal. Madrid, 1890.

-*Lesbia*. Edición, traducción y prólogo de R. Llopesa. Instituto de Estudios Modernistas. Valencia, 1995.

-*Les poésies: Philoméla, Sonnets, Pantéleia, Sérénades, Pagode, Soirs moroses, Contes épiques, Hespérus, Intermède, Le Soleil de Minuit*. P. Ollendorff. París, 1885.

-*Para leer en la cama*. Felipe Marqués. Madrid, 1903.

-*Para leer en el convento*. A. R. López del Arco. Madrid, s.a.

-*Pequeños poemas en prosa*. Edición y traducción de R. Llopesa. Ed. Ojuebu y. Valencia, 1991.

-*Puck*. En *Placeres de dos casadas*, de Gu mersindo Echevarría. F. Granada y C^a. Barcelona, 1912

-*Vida y muerte de un clown: la pequeña emperatriz*. Traducción de Juan Alfonso Valdés. Maucci. Barcelona, 1900.

-*Vida y muerte de un clown: la señorita de oro*. Traducción de Juan Alfonso de Valdés. Maucci. Barcelona, 1911.

-*Virgenes y Cocottes*. Felipe Marqués. Madrid, s.a

Mérat, Albert.

-*Les Chimères*. Achille Faure. París, 1866.

-*L'Idole*. Alphonse Lemerre. París, 1869

-*Les Souvenirs*. Alphonse Lemerre. París, 1872

-*Les Villes de marbre*. Alphonse Lemerre. París, 1873

-*Au fil de l'eau*. Alphonse Lemerre. París, 1877

Musas de Francia. Versiones, interpretaciones y paráfrasis a cargo de Bal bino Dávalos. A Editora Limitada. Lisboa, 1913.

Nerval, Gérard de. *Poesía y prosa literaria*. Traducción, pr ólogo y notas de T omás Segovia. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Barcelona, 2004.

Panorama de la poésie française de Chénier à Baudelaire. Edición de Ge orges-Emmanuel Clancier. Seghers. París, 1970.

Poemas esenciales del Simbolismo. Edición de Pedro Provencio. Octaedro. Barcelona, 2002.

Poetas franceses contemporáneos: (De Baudelaire a nuestros días). Edición de Raúl Gustavo Aguirre. Fausto. Buenos Aires, 1974.

Poetas franceses del siglo XIX. Traducción de Teodoro Llorente. Montaner y Simón. Barcelona, 1906.

Poetas románticos franceses (Lamartine, Vigny, Hugo, Nerval, Musset, Gautier). Introducción, traducción y notas de Carlos Pujol. Planeta. Barcelona, 1990.

Poètes symbolistes. Edición de Bernard Delvaille. La Table Ronde. París, 2003.

Prudhomme, Sully.

-*Obras escogidas. Poesía (edición bilingüe) y prosa*. Traducción y prólogo de J. A. Fontanilla. Biblioteca Premios Nobel. Aguilar. Madrid, 1965.

-*Poesías de Sully Prudhomme*. Traducidas por Miguel Antonio Caro. Librería Americana. Bogotá, 1905.

-*Poésies 1865-1866. Stances et poèmes*. Alphonse Lemerre. París, 1900

-*Poésies 1866-1872. Les Épreuves. Les Écuries d'Augias. Croquis italiens. Les solitudes. Impressions de la guerre*. Alphonse Lemerre. París, 1872

-*Poésies 1872-1878. Les vaines tendresses. La France. La révolte des fleurs. Poésies diverses. Les destins. Le zénith*. Alphonse Lemerre. París, 1886

-*Poésies 1878-1879. Lucrèce: De la nature des choses, 1er livre. La Justice*. Alphonse Lemerre. París, 1900

-*Poésies 1879-1888. Le Prisme. Le Bonheur*. Alphonse Lemerre. París, 1900.

Ricard, Louis-Xavier de.

Ciel, rue et foyer. Alphonse Lemerre. París, 1865.

Petits Mémoires d'un Parnassien. Ed. de Michael Pakenham. "Lettres Modernes", Minard, París, 1967

Rimbaud, Arthur.

-*Poesías completas*. Edición bilingüe de Javier del Prado. "Letras Universales". Cátedra. Madrid, 2001.

-*Prosa completa*. Edición de José Antonio Millán Alba. "Letras Universales". Cátedra. Madrid, 1991.

Silvestre, Armand.

-*Cuentos al oído*. Traducción de Manuel del Corral. Tip. E. Anuario de la exportación. Barcelona, [s.n, s.a].

-*Floreal*. La nación. Buenos Aires, 1907

-*Les ailes d'or. Poésies nouvelles*. Charpentier. París, 1891.

-*Les Aurores lointaines, poésies nouvelles (1892-1895)*. Charpentier. París, 1896.

-*Le Pays des roses*. Charpentier. París, 1882.

-*Poésies 1866-1872. Rimes neuves et vieilles. Les Renaissances. La Gloire du souvenir*. Alphonse Lemerre. París, 1880.

-*Poésies 1872-1878. Le Chansons des heures*. Alphonse Lemerre. París, 1887.

-*Rosa de mayo*. Traducción de José Muñoz Escámez. Saturnino Calleja. Madrid, [s.a]

-*Roses d'octobre. Poésies (1884-1889)*. Sceaux. París, 1890.

Trasplantades. Poesies franceses contemporanies. Traducciones de E. Guanyabéns. Biblioteca Popular de L'Avenç. Barcelona, 1910.

Valade, León. *Poésies*. Alphonse Lemerre. París, 1887.

Verlaine, Paul.

-*Obra poética*. Edición bilingüe. 2 tomos. Colección "Libros río nuevo". Ediciones 29. Barcelona, 2002.

-*Poesía*. Introducción, traducción y notas de Carlos Pujol. Planeta. Barcelona, 1992.

-*La buena canción. Romanzas sin palabras. Sensatez*. Edición bilingüe de Miguel Casado. Colección "Letras Universales". Cátedra. Madrid, 1991.

-*Los poetas malditos*. Introducción y edición de R. Pérez. Traducción de Mauricio Bacarisse. Colección Gerión de poesía. Muelle de Urbitarte. Bilbao, 2000.

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste.

-*Axel*. Traducción de Manuel Serrat Crespo. "Ediciones del bronce". Planeta. Barcelona, 2001.

-*Cuentos crueles*. Edición de Enrique Pérez Lla mosa. "Letras universales". Cátedra. Madrid, 1995.

-*Premières poésies 1856-1858. Fantaisies nocturnes. Hermosa. Les Préludes. Chant du calvaire*. Lacomblez. Bruselas, 1893.

7.1.2 Literatura hispánica

Acosta, Vicente (et al.). *Nueva antología poética*. MJIF. Valencia, 1998.

Alas, Leopoldo ("Clarín").

...*Sermón perdido. Crítica y sátira*. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1885

Nueva campaña. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1887.

Apolo en Pafos (interview). Librería de Fernando Fe. Madrid, 1887.

Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1888

Mezclilla. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1889.

Ensayos y revistas (1888-1892). Manuel Fernández y Lasanta, Editor. Madrid, 1892.

Palique, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1893

Antología americana. Colección de composiciones escogidas de los más renombrados poetas americanos. Montaner y Simón, Editores. Barcelona, 1897.

Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana. Selección, introducción, notas y bibliografías de José Olivio Jiménez. Hiperión. Madrid, 1989.

Antología de la poesía española del siglo XX. I. 1900-1939. Edición de José Paulino Ayuso. Colección "Clásicos Castalia". Ed. Castalia. Madrid, 1996.

Antología de la poesía modernista. Edición de P. Gimferrer. Barral, Barcelona, 1969.

Antología de la poesía modernista española. Edición de Al mudena del Olmo y Francisco Díaz. "Clásicos Castalia". Ed. Castalia. Madrid, 2008.

Antología de la poesía modernista hispanoamericana y española. Schulman, I. A. y Garfield, E. P (eds.) Ed. Universidad de Puerto Rico. San Juan de Puerto Rico, 1999.

Antología del Modernismo (1884-1921). Introducción, selección y notas de J. E. Pacheco. UNAM. Ed. Era. México, 1999.

Antología de poetas modernistas menores. Selección y prólogo de Arturo Sergio Visca. Biblioteca Artigas. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, 1971.

Arcia, Juan E.

Vestigios. Tip. Herrera Irigoyen & Cía. Caracas, 1901.

Versículos profanos. Litografía del Comercio. Caracas, 1921.

Versos y prosa. Ediciones de la Presidencia de la República. Caracas, 1974.

Arciniegas, Ismael Enrique.

Antología poética. Editorial Artes Gráficas. Quito, 1932.

Traducciones poéticas. Excelsior. París, 1925

Argüello, Santiago

Siluetas literarias (los franceses). Tip. "J. G. Gurdian". León, Nicaragua, 1898.

Viaje al país de la decadencia. Maucci. Barcelona, 1904.
Ojo y alma. Librería de la Viuda de CH. Bouret. París, 1908.
De tierra... cálida. Librería de Pueyo. Madrid, 1909.
La vida en mí. Tip. El Anuario. Barcelona, h. 1910.
Ritmo e idea (prosa lírica). Maucci, Barcelona, h. 1910.
El alma dolorida de la patria. Talleres de M. D. Danon & Co. Nueva York, 1923.
Poesías Escogidas y Poesías Nuevas. Tipografía Nacional. Guatemala, 1935.
Modernismo y modernistas. 2 tomos. Tipografía Nacional. Guatemala, 1935.
Lecciones de literatura española. Tomos I y II: Tipografía de J. C. Gurdian, León, Nicaragua, 1903; Tomo IV: Tipografía Nacional. Guatemala, 1936.

Armas, Augusto de. *Rimes byzantines*. Bibliothèque de la “Europa y América”. París, 1891.

Arpas cubanas. Poetas contemporáneos. Prólogo de Conde Kostia. Imp. Rambla y Bouza. La Habana, 1904.

Arreaza Calatrava, José Tadeo.
Cantos de la Carne y del Reino Interior. Cantos civiles. Imprenta de Primativo Fernández. Madrid, 1911.
Odas. La triste y otros poemas. Sociedad de Ediciones Louis-Michaud. París, 1913.
Poesías. “Biblioteca Popular Venezolana”. Ministerio de Educación. Caracas, 1964.
Selección poética (1911-1947). Monte Ávila Editores. Caracas, 1976.

Banchs, Enrique.
Las barcas. Edición de la revista *Nosotros*. Imp. Biedma e Hijo. Buenos Aires, 1907.
El libro de los elogios. Edición de la revista *Nosotros*. Imp. A. Monkes. Buenos Aires, 1908.
El cascabel del halcón. La Editorial Argentina. Madrid, 1909.
La urna. Otero y Cía, impresores. Buenos Aires, 1911.
Obra poética. Academia Argentina de Letras. Buenos Aires, 1973.
Prosas. Academia Argentina de Letras. Buenos Aires, 1983.

Baroja, Pío. *Canciones del suburbio*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1944.

Barreda, Ernesto Mario.
Talismanes. Imprenta de A. Marzo. Madrid, 1908.
La canción de un hombre que pasa. Edición de la revista *Nosotros*. Buenos Aires, 1911.
Un camino en la selva. Imprenta Mercatal. Buenos Aires, 1916.
El himno de mi trabajo. Librería y Editorial Fray Moncho. Buenos Aires, 1921.
Los brazaletes. Selección poética (1908-1925). Ed. Buenos Aires. Buenos Aires, 1926.
La estrella de la copa. Imprenta de A. Riera y Cía. Buenos Aires, 1936.

Belmonte Müller, Guillermo.
Acordes y disonancias. Imp. Campuzano. Madrid, 1888.
Entre la Nochebuena y el Carnaval (Historias íntimas). Imp. Del “Diario de Córdoba”. Córdoba, 1904.
Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886. Recopilación, biografía, notas y datos de Vicente Ortí Belmonte. Estudios Cordobeses. Diputación Provincial de Córdoba, 1973.
Obeliscos y fosas. Prólogo y recopilación de Vicente Ortí Belmonte. Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, 1975.
Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia. Recopilación y notas biográficas de Vicente Ortí Belmonte. Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes. Córdoba, 1964.

Beltroy Vera, Manuel. *Florilegio occidental*. Imprenta de la Universidad de San Marcos. Lima,

1963.

Benavente, Jacinto. *Versos*. Tipografía Franco-Española. Madrid, 1893.

Blanco-Belmonte, Marcos Rafael.

Aves sin nido. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1902.

La vida humilde. Sáenz de Jubera Hermanos, Editores. Madrid, 1906.

La poesía en el mundo. Composiciones de los más famosos poetas extranjeros. Ma ucci, Barcelona, s. a. [pero 1907].

Los que miran más allá. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1911.

La patria de mis sueños. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1912.

Al sembrar los trigos. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1913.

Blanco Fombona, Rufino.

-*Trovadores y trovas*. Tip. J. M. Herrera Irigoyen. Caracas, 1899.

-*Cantos de la prisión y del destierro*. Librería Paul Ollendorff. París, s. a. (h. 1911)

-*Pequeña ópera lírica. Trovadores y trovas*. Editorial América. Madrid, 1919.

-*El modernismo y los poetas modernistas*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1929.

-*Diario de mi vida (1904-1905)*. Blass. Madrid, 1929.

-*Crítica de la obra de González Prada*. Fondo de Cultura Popular. Lima, 1966.

Blasco, Eusebio. *Obras completas*. 27 tomos. Librería Editorial de Leopoldo Martínez. Madrid, 1903-1906.

Bobadilla, Emilio ("Fray Candil").

Reflejos de Fray Candil. La Propaganda Literaria. La Habana, 1886.

Escaramuzas. Sátiras y críticas. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1888

Capirotazos. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1890.

Triquitraques. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1892.

Solfeo. Imprenta de Manuel Tello. Madrid, 1893.

Baturrillo. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1895.

Vórtice. Librería General de Victoriano Suárez. Madrid, 1902.

Grafómanos de América (Patología literaria) Victoriano Suárez, Madrid, 1902.

Sintiéndome vivir (salidas de tono). Victoriano Suárez, Madrid, 1906.

Muecas. Crítica y sátira. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. París, 1908.

Con la capucha vuelta. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. París, 1909.

Boulevard arriba, boulevard abajo. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. París, 1912.

Rojeces de Marte. Ed. Pueyo. Madrid, 1921.

Bonafoux, Luis.

-*Bombos y palos: semblanzas y caricaturas*. Paul Dupont. París, 1907.

-*Casi críticas (rasguños)*. Imp. Darantiere. París, 1912.

-*Huellas literarias*. Hermanos Garnier. París, 1894.

Borges, Jorge Luis. *Antología poética. 1923-1977*. "Biblioteca Borges" en "Biblioteca de autor". Alianza. Madrid, 1997.

Borja, Arturo. *La flauta de ónix*. Imprenta de la Universidad Central. Quito, 1920.

Bórquez Solar, Antonio.

Campo lírico (primera siega). Im. El Globo. Montevideo, 1900.

La floresta de los leones. Imprenta y Casa Editora de los Hermanos Ponce. Santiago de Chile, 1907.

Laudatorias heroicas. Ed. Minerva. Santiago de Chile, 1918.

Oro del archipiélago. Poesías del cielo, de la tierra y del mar. Editorial del Pacífico. Santiago de Chile, 1931.

Bustamante y Ballivián, Enrique.

Elogios. Poemas paganos y místicos. Imp. "La revista". Lima, 1910.

La evocadora. Divagación ideológica. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría. Lima, 1913.

Arias de silencio [s. n.], [s. l.], 1916.

Antipoemas. Sociedad de Publicaciones "El Inca". Buenos Aires, 1927.

Campoamor, Ramón de.

Poética. Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1883.

Antología poética. Edición de Víctor Montolí. "Letras Hispánicas". Cátedra. Madrid, 2001.

Campos, Rubén M. *Obra literaria.* Edición de S. I. Zaitzeff. Gobierno del Estado de Guanajuato. México, 1983.

Cancio Madrigal, César. *Tiempo perdido.* Imp. del Avisador Comercial. La Habana, 1889.

Cané, Miguel

Juvenilia. Carlos Gerold, hijo, Editor e Impresor. Viena, 1884

En viaje. Garnier. París, 1884.

Charlas literarias. Imprenta Charaire e Hijo. Sceaux, 1885.

Prosa ligera. "La Cultura Argentina". Administración General. Buenos Aires, 1919.

Cansinos Assens, Rafael.

La nueva literatura. 4 vols. Páez, Madrid, 1925-1927.

La novela de un literato. 3 vols. "Literatura". Alianza Editorial. Madrid, 1985.

Obra crítica. 2 vols. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1998.

Capriles, Juan. *Evento.* Imprenta de E. Burillo. La Paz, 1955.

Caro, Miguel Antonio. *Obras completas.* Tomo VIII: *Sonetos de aquí y allí; Traducciones poéticas; Poesías de Sully Prudhomme.* Imprenta Nacional. Bogotá, 1918-1945.

Carrere, Emilio.

Obras completas. Yagües. Madrid, 1930.

Antología. Edición de José Montero Padilla. Ed. Castalia. Madrid, 1998.

Casal, Julián del. *Poesía completa y prosa selecta.* Edición de Álvaro Salvador. Editorial Verbum. Madrid, 2001.

Castillo, Eduardo.

Aquella bella época... Editorial Revista Colombiana. Bogotá, 1973.

Obra poética. Ediciones del Ministerio de Educación. Bogotá, 1965.

Castillo de González, Aurelia. *Escritos de Aurelia Castillo de González y algunos de Francisco González del Hoyo / en apéndices, cartas de los señores Rafael Montoro, Manuel de la Cruz, Manuel Sanguily, Dulce María Borrero de Luján, Max Henríquez Ureña.* 5 volúmenes. Imprenta "El Siglo XX" de Aurelio Miranda. La Habana, 1914.

Catarineu, Ricardo J.

Tres noches. Tip. de los Huérfanos. Madrid, 1890.

Giraldillas. Imp. de los Huérfanos. Madrid, 1893.

Los forzados. Fiscowich, impresor. Madrid, 1899.
Estrofas. Imp. de la Rev. de Archivos. Madrid, 1907.
Madrigales y elegías. Renacimiento. Madrid, 1913.

Chocano, José Santos. *Obras completas*. Compiladas, anotadas y prologadas por Luis Alberto Sánchez. Aguilar. Madrid, 1954.

Contreras, Francisco.
Esmaltines. "Cuadernos Atenea de Literatura". Universidad de Concepción. Concepción, Chile, 1997.
Raúl. Librería e Imprenta de "El Progreso". Santiago de Chile, 1902.
Toisón. "Biblioteca de Poetas Americanos". Librería de la Viuda de Ch. Bouret. París, 1906.
Romances de hoy. "Biblioteca Poética". Hermanos Garnier. París, 1907.
Los Modernos. P. Ollendorff. París, 1909.
Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole. La Renaissance du livre. París, 1920.

Crespo Toral, Remigio. *Obras completas*. Academia Ecuatoriana de la Lengua. Quito, 1957.

Cuba poética. Colección escogida y dirigida por José Fornaris y J. L. Luaces. Imprenta y papelería de la Viuda de Barcina. La Habana, 1958.

Cuesta, José de la, y Chaves, Ángel R. *Sotelo Choreli o Contra un padre no hay razón*. Florencio Fiscowich. Madrid, 1894.

Darío, Rubén.
-*Obras Completas*. 22 tomos. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1917-1919.
-*Obras Completas*. 5 Tomos. Afrodisio Aguado, Madrid, 1950-1955.
-*Obras Completas*. Volumen I: *Poesía*. "Opera Mundi". Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Barcelona, 2007.
-*Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición de Raúl Silva Castro. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, 1934.
-*Poesías Completas*. Edición de E. Anderson Imbert y E. Mejía Sánchez. "Biblioteca Americana". Fondo de Cultura Económica. México, 1952.
-*Azul... / Cantos de vida y esperanza*. Edición de José María Martínez. "Letras Hispánicas". Cátedra. Madrid, 1998.
-*Prosas profanas*. Prólogo de Antonio Gamoneda. Álbum de Arturo Gamoneda. Alianza Editorial. Madrid, 1998.
-*Los raros*. "Biblioteca Golpe de dados". Libros del Innombrable. Zaragoza, 1998.
-*Autobiografía. España contemporánea*. Ed. Porrúa. México, 1999.
-*El modernismo y otros ensayos*. Edición de Iris M. Zavala. Alianza Editorial. Madrid, 1989.
-*Páginas escogidas*. Edición de Ricardo Gullón. "Letras Hispánicas". Cátedra. Madrid, 1991.

Dávalos, Balbino. *Las ofrendas*. Tip. de la Revista de Archivos. Madrid, 1909.

De ajena cosecha. Colección de traducciones por José A. Rodríguez. Fernando Fe, Madrid, 1904. (tercera edición).

Delgado, Sinésio. *...Y pocas nueces*. Imprenta de la "Revista de Navegación y Comercio". Madrid, 1894.

Díaz, Leopoldo.
Sonetos. Imprenta, litografía y encuadernación de Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1888.
Bajo-relieves. Tipografía La Vasconia. Buenos Aires, 1895.

Poemas. Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos. Buenos Aires, 1896.
Traducciones. Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos. Buenos Aires, 1897.
Las sombras de Hellas. Ch. Eggimann & Cie. Ginebra, 1902.
Atlántida conquistada. Atar. Ginebra, 1906.
Las ánforas y las urnas. Det Mallingske Bogtrykkeri. Cristianía, 1923.
El sueño de una noche de invierno. Imprenta Bolívar. Caracas, 1928.
Antología. Academia Argentina de Letras. Buenos Aires, 1945.

Díaz Mirón, Salvador. *Poesías completas*. Edición de A. Castro Leal. Ed. Porrúa. México, 1972.

Díaz Romero, Eugenio.

Harpas en el silencio. Imprenta Europea. Buenos Aires, 1900.
Raza que muere. Librería Bredahl. Buenos Aires, 1905.
La lámpara encendida. Imprenta de E. Arrault y Cía. Tours, 1911.
Horas escritas. (s. n). Buenos Aires, 1913.
El templo umbrío. Cooperativa Editorial Limitada. Buenos Aires, 1920.

Diego Padró, José Isaac de. *La última lámpara de los Dioses*. Biblioteca Ariel. Madrid, 1921.

Díez-Canedo, Enrique.

-*Poesías (Poesía completa)*. Edición de Andrés Trapiello. La Veleta. Granada, 2001.
 -*Obra crítica*. "Colección Obra Fundamental". Fundación Santander Central Hispano. Madrid, 2004.

Domínguez, José de Jesús.

Poesías (con el pseudónimo de "Gerard o Alcides"). Imprenta de Martín Fernández. Mayagüez, Puerto Rico, 1879.
Odas elegíacas. Imprenta de Martín Fernández. Mayagüez, Puerto Rico, 1883.
Las huríes blancas. Tipografía Comercial. Mayagüez, Puerto Rico, 1886.

Eguren, José María. *Obra poética completa*. Editorial Milla Batres. Lima, 1974.

El modernismo poético en el Paraguay (1901-1916). Edición de Raúl Amaral. Ed. Servilibro. Asunción, 2005.

Elzaburu Vizcarrondo, Manuel. *Prosas, poemas y conferencias*. Edición de Luis Hernández Aquino. Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico, 1971.

Estrada, Ángel de.

Los espejos. Poema. (s. n.) Buenos Aires, 1895.
El color y la piedra. Ángel de Estrada y Cía, editores. Buenos Aires, 1900.
Alma nómada. Ángel de Estrada y Cía, editores. Buenos Aires, 1902.
El huerto armonioso. (s. n.) Buenos Aires, 1908.
La plegaria del sol. (s. n.) Buenos Aires, 1910.
Calidoscopio. (s. n.) Buenos Aires, 1911.
La esfinge. (s. n.) Buenos Aires, 1924.
El sueño de una noche de Castillo y otros poemas. Ángel de Estrada y Cía, editores. Buenos Aires, 1925.

Facio, Justo A. *Mis versos*. Tipografía Nacional. San José de Costa Rica, 1894.

Falconí Villagómez, José Antonio.

El jardín de Lutezia. Traducciones de poetas franceses. Tomo I: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guay as. Guay aquil, 1953. Tom o II: C asa de la Cul tura Ecuatoriana,

Núcleo del Guayas. Guayaquil, 1961.
El surtidor armónico (con el pseudónimo de “Nicol Fasejo”). Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas. Guayaquil, 1956.

Fálquez Ampuero, Francisco J.

- Lujo de pobre* (Artículos literarios). Tipología de la Escuela de Artes y Oficios. Quito, 1908.
- Rondeles indígenas y Mármoles lavados*. Casa Editorial Jouvin. Guayaquil, 1914.
- Telas áureas* (Cuadros, Recuerdos y Narraciones). Imprenta Municipal. Guayaquil, 1925.
- Caja de cromos* (Poesías líricas y versiones). Imprenta Municipal. Guayaquil, 1928.
- Hojas de acanto* (verso y prosa). Imprenta y talleres municipales. Guayaquil, 1929.

Fariña Núñez, Eloy. *Cármenes*. Establecimiento Tipográfico Argentino, Buenos Aires, 1922.

Fernández Shaw, Carlos. *Poesías completas*. Editorial Gredos. Madrid, 1966.

Ferrà, Miquel.

- Les muses amigues. XVI traduccions en vers*. Sòller, Estampa de Marquès i May ol. Mallorca, 1920.
- Poesies completes*. “Club de Literatura Selecta”. Editorial Selecta. Barcelona, 1962

Ferrari, Emilio.

- Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Emilio Ferrari. El día 30 de abril de 1905*. Ambrosio Pérez y Compañía, Editores. Madrid, 1905.
- Obras completas*. 2 tomos. Imp. de la Revista de Archivos. Madrid, 1908-1910.

Fierro, Humberto. *El laúd en el valle*. Imprenta de la Universidad Central. Quito, 1919.

Flores del siglo. Rafael María de Mendive (dir.). Tipografía de V. de Torres. La Habana, 1846.

Fontoura, Xavier. *Ópalos*. Librería de la viuda de Ch. Bouret. París, 1914.

Fortún, Fernando.

- La hora romántica*. Imprenta Gutenberg. Madrid, 1907.
- Reliquias*. Imprenta Clásica Española. Madrid, 1914.
- Obras completas*. Edición y prólogo de José Luis García Martín. Llibros del Pexe. Gijón, 2003.

Ganivet, Ángel. *Epistolario*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1904.

García Mérou, Martín.

- Lavinia*. Librería de M. Murillo. Madrid, 1884.
- Estudios literarios*. Librería de M. Murillo. Madrid, 1884.
- Impresiones*. Librería de M. Murillo. Madrid, 1884.
- Poesías*. L. Jakobsen y C^a, editor. Buenos Aires, 1885.
- Libros y autores*. Félix Lajouane. Buenos Aires, 1886.
- Perfiles y miniaturas*. Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos. Buenos Aires, 1889.
- Recuerdos literarios*. Prólogo y notas de J. E. Sagaseta. EUDEBA. Buenos Aires, 1973.
- Confidencias literarias*. Argos, Imprenta y Encuadernación. Buenos Aires, 1894.

Gavidia, Francisco. *Obras Completas*. Recopilación de José Mata Gavidia. Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación de El Salvador. San Salvador, 1974.

Gil, Ricardo.

- De los quince a los treinta*. Manuel G. Hernández. Madrid, 1885.
- La caja de música*. Imp. de Felipe Marqués. Madrid, [s. a. pero 1898]

El último libro. Imprenta de los Sucesores de Nogués. Murcia, 1909.
Obras Completas. Tipografía de San Francisco. Murcia, 1931.

Góngora de Ayustante, Manuel.

Polvo de siglos: versiones de antaño que recrearon el ánimo de un hidalgo poeta. Tip. Paulino V. Traveset. Granada, 1912.

Dolor y resplandor de España: Poesías. Ediciones Santa Fe, Barcelona, 1940.

González Anaya, Salvador.

Cantos sin eco. Librería de Fernando Fe, Madrid, 1899.

Medallones. Librería de Fernando Fe, Madrid, 1900

González Martínez, Enrique. *Obras completas*. Edición de Antonio Castro Leal. El Colegio Nacional. México, 1971.

González Prada, Manuel.

Páginas libres. Texto definitivo al cuidado de Luis Alberto Sánchez. Editorial P. T. C. M. Lima, 1946.

Minúsculas. Tipografía de “El Lucero”. Lima, 1909.

Exóticas. Trozos de vida. Editorial P. T. C. M. Lima, 1948.

Grafitos. Tipografía de Louis Bellenand. París, 1937.

Poemas desconocidos. Recopilación y nota de Elsa Villanueva de Puccinelli. Ediciones de la Clepsidra. Lima, 1973.

Ensayos, 1885-1916. Edición, introducción y notas de Isabelle Tauzin-Castellanos. Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma. Lima, 2009.

Guido Spano, Carlos.

Hojas al viento. Libro lírico. Imprenta de La Tribuna. Buenos Aires, 1871.

Misceláneas literarias. Eduardo Perié. Sevilla, 1874.

Hojas al viento. Nueva edición aumentada. Igon Hermanos, Editores. Buenos Aires, 1879.

Poesías. “Clásicos y Modernos”. Imprenta Alsina. San José de Costa Rica, 1914.

Gómez Carrillo, Enrique.

-*Esquisses. Siluetas de escritores y artistas*. Imprenta de la Viuda de Hernando y Cía. Madrid, 1892.

-*Sensaciones de arte*. Imprimerie G. Richard. París, 1893.

-*Cuentos escogidos de los mejores autores franceses contemporáneos*. Casa Editorial Garnier Hermanos. París, 1893.

-*Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos*. Casa Editorial Garnier Hermanos. París, 1894.

-*Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*. Librería de Garnier Hermanos. París, 1895.

-*Almas y cerebros. Historias sentimentales e intimidades parisienses*. Garnier Hermanos, Editores. París, 1898.

-*Sensaciones de París y de Madrid*. Garnier Hermanos, Editores. París, 1900.

-*El alma encantadora de París*. Editorial Maucci. Barcelona, 1902.

-*El modernismo*. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1905. 2ª edición aumentada y corregida: Francisco Beltrán, Librería Española y Extranjera. Madrid, 1914.

-*Pequeñas cuestiones palpitantes*. Librería de los Sucesores de Hernando. Madrid, 1910.

-*Treinta años de mi vida. Libro 2º: En plena bohemia*. Tomo XVI de las *Obras Completas*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1919.

Gómez Restrepo, Antonio

Ecos perdidos. Imprenta de Durand. París, 1893.

Relicario. Escuela Tipográfica Salesiana. Roma, 1928.

Crítica literaria. Ed. Minerva. Bogotá, 1935.

Poesías. Publicaciones de la Academia Colombiana. Escuelas Gráficas Salesianas. Bogotá, 1940.

González-Blanco, Andrés. *Poemas de provincia y otros poemas. Itinerarios poéticos. Tardes de un convento*. Librería de los Sucesores de Hernando. Madrid, 1910.

González, Pedro Antonio. *Ritmos*. Imprenta Cervantes. Santiago de Chile, 1895.

González Serrano, Urbano. *Siluetas*. “Biblioteca Mignon”. B. Rodríguez Serra. Madrid, 1899.

Goycoechea Menéndez, Martín.

Poemas helénicos. R. Bruno y Cía, Editores. Córdoba, 1899.

La noche antes. Antología paraguaya (1901-1905). Edición de Raúl Amaral. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2000.

Gutiérrez Coll, Jacinto. *Poesías* [s. n.; s. l.], 1926.

Gutiérrez Nájera, Manuel

Obras de Manuel Gutiérrez Nájera. Poesía. Est. Tip. de la Oficina Impresora del Timbre. México, 1896.

Poesías completas. 2 tomos. Editorial Porrúa. México, 1966

Obras. Crítica literaria I. Centro de Estudios Literarios. UNAM. México, 1959.

Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera. Selección, estudio preliminar y notas de Boyd G. Carter. Secretaría de Educación Pública. México, 1974.

Cuentos. Ed. de José M^a Martínez. “Letras Hispánicas”. Ed. Cátedra. Madrid, 2006.

Hernández, Gaspar Octavio

Melodías del pasado. Imprenta “Esto y aquello”. Panamá, 1915.

Iconografía. Imprenta “Esto y aquello”. Panamá, 1916.

La copa de amatista. Imprenta Nacional. Panamá, 1923.

Herrera, Darío.

Horas lejanas. Imprenta Hermanos Coni. Buenos Aires, 1903.

Lejanías. [s. n.] Panamá, 1971.

Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*. Edición crítica coordinada por Ángeles Estévez. “Colección “Archivos””. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Madrid, 1999.

Hispano, Cornelio.

El jardín de las Hespérides. Juan Casis, Editor. Bogotá, 1910.

Leyenda de oro. Tip. “El Cojo Ilustrado”. Caracas, 1911.

Elegías caucanas. P. Ollendorff. París, 1912.

De París al Amazonas. Las fieras del Putumayo. P. Ollendorff. París, s. f.

En el país de los dioses. Editorial de Cromos. Bogotá, 1927.

Kerylos: laudes de la belleza y del amor. Litografía Colombiana. Bogotá, 1948.

Horta, Eulogio. *Bronces y Rosas*. Imprenta Avisador Comercial. La Habana, 1908.

Jaimes Freyre, Ricardo.

Castalia bárbara. Imprenta de Juan Schürer-Stolle. Buenos Aires, 1899.

Poemas. Leyes de versificación castellana. “Biblioteca de Iniciación Americana”. Aguilar. México, 1974.

Obra poética y narrativa. Edición de Mauricio Souza Crespo. “Letras Fundacionales”. Plural

Editores. La Paz, 2005.

Jiménez, Juan Ramón.

-*Ninfeas*. Tip. Moderna. Madrid, 1900.

-*Almas de violeta*. Tip. Moderna. Madrid, 1900

-*Primeros libros de poesía*. Aguilar. Madrid, 1967

-*Primeros poemas*. Edición de Jorge Urrutia. "Los libros perdidos". Point de lunettes. Sevilla, 2003.

-*Obra poética*. 2 tomos. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. "Biblioteca de Literatura Universal". Espasa. Madrid, 2005.

Jurado de la Parra, José.

Diego. Poema. Fernando Fe, Madrid, 1886.

De antaño y de ogaño. Imprenta Ibérica, Málaga, 1935.

Lago, Jesús María. *Cofre de sándalo*. Tipografía Artística. Madrid, 1927.

Ladevese García, Ernesto. *Memorias de un emigrado*. Imprenta de Fernando Fe. Madrid, 1892.

La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas. Nota preliminar y selección de Emilio Carrere. Librería de Pueyo. Madrid, 1906.

La lira nueva. Antología de poetas colombianos a cargo de José Rivas Groot. Imprenta de M. Rivas. Bogotá, 1886.

La poesía modernista. Antología. Guillermo Ara y Noemí Ulla (antología y prólogo). "Capítulo: Biblioteca Argentina Fundamental". Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1980.

Llanas Aguilaniedo, José María. *Alma contemporánea. Estudios de estética*. Edición de Justo Broto Salanova. Instituto de Estudios Altoaragoneses. Huesca, 1991.

Londoño, Víctor M. *Obra literaria. Verso y Prosa*. Compilada y publicada por Cornelio Hispano en la Imprenta Nacional. Bogotá, 1937.

López, Lucio Vicente.

La gran aldea (costumbres bonaerenses). Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, 1884.

Recuerdos de viaje. La Cultura Argentina. Buenos Aires, 1915.

López Martín, Fernando.

Sinfonías bárbaras. Imprenta de J. Pueyo, Madrid, 1915

La raza del sol. Imprenta Española. Madrid, 1916.

Oraciones paganas. Imprenta Alburquerque, Madrid, 1918.

El huerto prodigio. Editorial Plutarco, Madrid, 1936.

López, Rafael.

Con los ojos abiertos. Biblioteca del Ateneo. México, 1912.

Crónicas escogidas. "Letras mexicanas". Fondo de Cultura Económica. México, 1970.

Obra poética. "Lecturas mexicanas". Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1990.

López, René. *Barcos que pasan*. Biblioteca básica de literatura cubana. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1986.

Lugones, Leopoldo.

Las primeras letras de Leopoldo Lugones. Ed. facsimilar con guía y notas de Leopoldo Lugones, hijo. Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1963.
Obras poéticas completas. Aguilar. Madrid, 1974.

Machado, Antonio. *Poesías completas / Prosas completas*. Edición del Cincuentenario (1939-1989) de Oreste Macrí. “Clásicos Castellanos. Nueva serie”. Fundación Antonio Machado-Espasa Calpe. Madrid, 1989.

Machado, Manuel.

-*Alma*. A. Marzo. Madrid, [s. a. pero 1902].
-*Caprichos*. Tipografía de la Revista de Archivos. Madrid, 1905.
-*Alma. Museo. Los cantares*. Librería de Pueyo. Madrid, 1907.
-*Apolo. Teatro pictórico*. Prudencio Pérez de Velasco. Madrid, 1911.
-*La guerra literaria (1898-1914)*. Imprenta Hispano-Alemana. Madrid, 1913.
-*Poesías completas*. Renacimiento. Sevilla, 1993.
-*Alma. Ars moriendi*. Edición de Pablo del Barco. “Letras Hispánicas”. Cátedra. Madrid, 1995.
-*Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*. Edición de Rafael Alarcón Sierra. Pre-Textos. Valencia, 2000.

Marquina, Eduardo. *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1944-1951.

Martí, José.

Obras completas. 2 tomos. Editorial Lex. La Habana, 1946.
Obras completas. 28 tomos. Editorial Nacional de Cuba. La Habana, 1963-1973.
Obra poética. Edición de J. A. Bueno Álvarez. Biblioteca EDAF. Madrid, 2004.
Ensayos y crónicas. Edición de J. O. Jiménez. Ed. Cátedra. Madrid, 2004.
Lucía Jerez. Edición de C. J. Morales. “Letras Hispánicas”. Cátedra. Madrid, 2006.
Cuentos completos. La Edad de Oro y otros relatos. Ed. Anthropos. Barcelona, 1995.

Martínez Ruiz, José (“Azorín”).

-*Anarquistas literarios. Notas sobre la literatura española*. Fernando Fe. Madrid, 1895.
-*Charivari, crítica discordante*. Imprenta Plaza del dos de Mayo. Madrid, 1897.
-*Lecturas españolas*. Imprenta de la “Revista de Archivos”. Madrid, 1912.
-*Entre España y Francia. Páginas de un francófilo*. Tip. de Nicolás Poncell. Barcelona, 1917.
-*La voluntad*. Edición de E. Inman Fox. “Clásicos Castalia”. Castalia. Madrid, 1989.

Martínez Sierra, Gregorio. *La casa de la primavera*. Librería de Pueyo. Madrid, 1907.

Mata, Andrés A. *Obra poética*. Edición conmemorativa del centenario del poeta. Imprenta Municipal. Caracas, 1970.

Mayorga Rivas, Román. *Viejo y nuevo*. Diario del Salvador [s. a]

Menéndez Pelayo, Marcelino.

Estudios poéticos. Imp. Central. Madrid, 1878.
Odas, epístolas y tragedias. Imp. de A. Pérez Dubrull. Madrid, 1883.
Historia de las ideas estéticas en España. 5 tomos. Imp. de A. Pérez Dubrull. Madrid, 1883-1891.
Antología de poetas hispanoamericanos. 4 tomos. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1893-95.
Historia de la poesía hispano-americana. 2 tomos. Librería General de Victoriano Suárez. Madrid, 1911-1913.

Minelli, Pablo.

Mujeres flacas. [s. n.]. Montevideo, 1904.

El alma del Rapsoda. Talleres Barreiro y Ramos, Montevideo, 1905.

Las puertas. Editorial Renacimiento, Montevideo, 1917.

7 campanas. Poemas. Colección "Isla". Madrid, 1935.

Molina, Juan Ramón. *Tierras, mares y cielos*. Tip. Nacional. Tegucigalpa, 1911.

Multicolores. Cuentos escogidos. Traducciones de T. Camacho y F. de Palomera. Dionisio de los Ríos. Madrid, 1893.

Muñoz, Gabriel E. *Helénicas*. Tip. Mercantil. Caracas, 1929.

Navarro Viola, Alberto. *Versos*. Imprenta Belgrano, 135. Buenos Aires, 1882.

Nervo, Amado.

-*Obras Completas*. Tomos XXII y XXIII: *La lengua y la literatura*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1921.

-*Obras completas*. Tomo I, *Prosas*. Tomo II, *Poesías*. Edición, estudios y notas de Francisco González Guerrero (Prosas), y Alfonso Méndez Plancarte (Poesías). Aguilar. Madrid, 1951.

Noboa y Caamaño, Ernesto. *Romanza de las horas*. Imprenta de la Universidad Central. Quito, 1922.

Núñez de Arce, Gaspar.

-*Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Gaspar Núñez de Arce el día 3 de diciembre de 1887 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras*. Estab. Tip. "Sucesores de Rivadeneyra". Madrid, 1887.

-*Poesías completas*. Colección "Sepan cuantos". Ed. Porrúa. México, 1982.

Olivera, Carlos. *La vena oculta*. Librería "La Facultad". Buenos Aires, 1910.

Oribe, Emilio.

Alucinaciones de belleza. Librería "Mercurio", Luis y Manuel Pérez, Editores. Montevideo, 1912.

El nardo del ánfora. Agencia General de Librería y Publicaciones. Montevideo, 1926.

El castillo interior. Imprenta Renacimiento, Montevideo, 1926.

Ortiz, Carlos.

-*Rosas del Crepúsculo. El grito de los fuertes. El cuerno florido. Mensajes líricos*. "La Cultura Argentina". Casa Vaccaro. Buenos Aires, 1919.

-*El poema de las mieses. Cantos de Amor, de Esperanza y de Duda*. "La Cultura Argentina". Casa Vaccaro, Buenos Aires, 1919.

Ory, Eduardo de.

Plumadita. Colección de cuentos y poesías. Nueva Imprenta Administrativa. Cádiz, 1902.

Ecos de mi lira. Poesías. M. Alvarez. Cádiz, 1903.

Aires de Andalucía. M. Alvarez. Cádiz, 1904.

El pájaro azul. Librería Hispano-Americana. París, 1906.

Bouquet de azucenas. Librería de Pueyo. Madrid, 1908.

Mariposas de oro. Garnier Hermanos. París, 1908.

La musa nueva. Florilegio de rimas modernas. Librería de Pueyo. Madrid, 1908.

Mármoles líricos. J. Pueyo. Madrid, 1909.

Alma de luz. Garnier Hermanos. París, 1909.

Lo que dicen las campanas. Imprenta de M. Álvarez. Cádiz, 1909.

Hacia las cumbres. Ed. "España y América". Cádiz, 1917.

Cascabeles de plata. Ed. "España y América". Cádiz, 1923.

Inquietudes. Ed. "España y América". Cádiz, 1925.

Palacio, Manuel del. *Melodías íntimas*. Tip. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1884.

Palau, Melchor de. *Verdades poéticas*. Tip. de los Huérfanos. Madrid, 1890.

Palma, José Joaquín. *Poesías de J. J. Palma*. Tipografía Nacional. Guatemala, 1900.

Pardo Bazán, Emilia.

La cuestión palpitante. Imprenta Central de V. Saiz. Madrid, 1883.

La literatura francesa moderna. Renacimiento. Madrid, 1911.

El lirismo en la poesía francesa. Tomo XLIII de las *Obras completas*. Editorial Puedo. Madrid, 1926.

París, Luis. *La gente nueva. Crítica inductiva*. Imprenta Popular. Madrid, [s. a.]

Parnaso colombiano. Colección de poesías escogidas por Julio Añez. Librería colombiana. Bogotá, 1886.

Parnaso colombiano. Selección de poesías seleccionadas por Eduardo de Ory. En prensa "España y América". Imp. De Manuel Álvarez. Cádiz, 1914.

Parnaso panameño. Formado por Octavio Méndez Pereira. Tip. "El Istmo". Panamá, 1916.

Pérez de Ayala, Ramón. *Obras completas*. 4 tomos. Aguilar. Madrid, 1963.

Pérez Petit, Víctor.

-*Los modernistas*. Ed. Dornaleche y Reyes. Montevideo, 1903.

-*Los modernistas*. "Colección de Clásicos Uruguayos". Biblioteca Artigas. Montevideo, 1965.

-*Obras completas* (45 vols.) Ed. Claudio García y Cía. Montevideo, 1942-1944.

Pérez Pierret, Antonio.

-*Bronces*. Compañía Editorial Antillana. San Juan de Puerto Rico, 1914

-*Obra poética*. Edición de Antonio Colberg Pérez. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, 1998.

Pichardo, Francisco J. *Voces nómadas*. Imprenta "La Universal". La Habana, 1908.

Picón Febres, Gonzalo.

Caléndulas. Tipografía de Vapor Guttenberg. Caracas, 1893.

Claveles encarnados y amarillos. Imprenta de la Librería de A. Bethencourt e Hijos. Curaçao, 1895.

Pimentel Coronel, Manuel.

Los primeros versos. Imprenta del "London Bazar". Valencia, Venezuela, 1887.

Vislumbres. Librería e Imprenta de la Viuda de Ch. Bouret. París, 1905.

Pin i Soler, Josep. *Sonets d'uns y altres*. Estampa de Joan Oliva y Millá. Vilanova de la Geltrú. 1904.

Pino de Ycaza, José Joaquín. *Sándalo (1919-1932)*. 3 romances. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas. Guayaquil, 1984.

Poesía española. El siglo XIX. Edición de Ricardo Navas Ruiz. "Páginas de Biblioteca Clásica". Ed. Crítica. Barcelona, 2000.

Poesía modernista del Ecuador. Introducción y selección de Galo René Pérez. Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas. Nueva Editorial. Quito, 1992.

Poesía modernista española. Prat, Ignacio (edición, introducción y notas). Colección "Hispanicos Universales". Ed. Cupsa. Madrid, 1978.

Poesía modernista hispanoamericana y española (Antología). Edición de Ivan A. Schulman y Evelyn Picon Garfield. "Temas de España". Taurus. Madrid, 1986.

Poetas bolivianos. Selección de Plácido Molina y Emilio Finot. Librería P. Ollendorff. París, 1908.

Poetas modernistas de Nicaragua (1880-1930). Introducción, selección y notas de Julio Valle-Castillo. Ed. Nueva Nicaragua. Managua, 1993.

Poetas parnasianos y modernistas. Estudios y selecciones de Augusto Arias, J. A. Falconi Villagómez y Francisco Guarderas. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Quito, 1960.

Poesía romántica argentina. Edición de Carlos Alberto Loprete. "Clásicos hispanoamericanos", Ed. Plus Ultra. Buenos Aires, 1965.

Pombo, Rafael.

Poesías. Edición a cargo de A. Gómez Restrepo. 2 tomos. Imprenta Nacional. Bogotá, 1916.

Traducciones poéticas. Edición a cargo de A. Gómez Restrepo. Imprenta Nacional. Bogotá, 1917.

Posada, Guillermo. *Quimeras.* Establecimiento Tipográfico Ricardo Fe. Madrid, 1906.

Poveda, José Manuel

Versos precursores. "Biblioteca Martí". Imprenta "El Arte". Manzanillo, Cuba, 1917.

Proemios de cenáculo. Edición de R. Estenger. "Cuadernos de Cultura". Ministerio de Educación. La Habana, 1948.

Presencia de Grecia en la poesía hispanoamericana. Pedro Lastra y Rigas Kappatos (prólogo y selección). Ed. LOM. Santiago de Chile, 2004.

Price, Cornélius. *Pour l'amour des vers.* A. Lemerre. París, 1892.

Quesada, Ernesto. *Reseñas y críticas.* Félix Lajouane, Editor. Buenos Aires, 1893.

Quiroga, Horacio.

Los arrecifes de coral. "Biblioteca Rodó", Claudio García y Cía, Montevideo, 1943.

Todos los cuentos. Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. "Colección Archivos". Allca XX. Madrid, 1996.

Quirós, Juan (ed.). *Índice de la poesía boliviana contemporánea.* Ed. Juventud. La paz, 1964.

Ramírez, Dimas. *Obra poética.* Imprenta del Estado Zulia. Maracaibo, 1953.

Rebolledo, Efrén. *Obras completas.* Edición de L. M. Schneider. Ediciones de Bellas Artes.

México, 1968.

Redel y Aguilar, Enrique.

Ecos de las vigiliat: pasionarias, cambiantes, desvaríos, pensamientos. Imprenta y papelería de La Unión. Córdoba, 1893.

El aire libre. Ricardo Fe. Madrid, 1893.

Obras literarias. 2 volúmenes. Imprenta y Librería del "Diario". Córdoba, 1897-1899.

La prensa. Composición poética en sonetos. Imprenta del Diario. Córdoba, 1900.

Expansiones. Imprenta de E. Rasco. Sevilla, 1901.

La lira de plata. Cantos y sonetos. Lluvia de flores. Imp. La Verdad. Córdoba, 1907.

Ramillote de violetas. Imp. La Verdad. Córdoba, 1913.

Reina, Manuel.

Andantes y Alegros. Imprenta de A. Flores y Compañía. Madrid, 1877.

Cromos y acuarelas (cantos de nuestra época). Imprenta de Fortanet. Madrid, 1878.

El dedal de plata (monólogo en verso). Establecimiento tipo-litográfico. Madrid, 1883.

La canción de las estrellas. Tipografía de los hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1895.

Poemas paganos. Tipografía de los hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1896.

Rayo de sol (poema) y otras composiciones. Imprenta de los hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1897.

El jardín de los poetas. Imprenta de los hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1899.

Robles de la selva sagrada. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1906.

La vida inquieta. Edición y prólogo de Carlos Martín. Colección "El Parnasillo". Ediciones Simancas. Dueñas (Palencia), 2003.

Restrepo, Antonio José. *Poesías originales y traducciones poéticas*. Imprenta Georges Bridel. Lausana, 1899.

Reynolds, Gregorio.

El cofre de psiquis. Alfredo H. Otero, Editor. La Paz, 1918.

Horas turbias. Casa Editorial Renacimiento. La Paz, 1923.

Ribera Chevrement, Evaristo.

Desfile romántico. Tipografía Real Hermanos. San Juan de Puerto Rico, 1914.

El templo de los alabastros. Ediciones Ambos Mundos. Madrid, 1919.

Obra poética. 2 tomos. Universidad de Puerto Rico. Río Piedras, Puerto Rico, 1980.

Rivarola, Enrique.

Ritmos. Talleres de Joaquín Sesé. La Plata, 1913.

Horas de emoción. Ed. Latina. Buenos Aires, 1927.

Rivera, José Eustasio

Tierra de promisión. Casa Editorial Arboleda y Valencia. Bogotá, 1921 / Editorial Minerva. Bogotá, 1926.

La vorágine. Edición de Montserrat Ordóñez. "Letras Hispánicas". Ed. Cátedra. Madrid, 2006.

Rocca de Vergalo, Antonio Nicanor Della

La Mort d'Atahualpa. Imprenta de "La Sociedad". Lima, 1871

Les Méridionales. Imprimerie du "Commerce". Lima, 1871.

Feuilles du Coeur. Ed. D. Jouaust. París, 1877.

Le livre des Incas. Alphonse Lemerre. París, 1879

La poétique nouvelle. Alphonse Lemerre. París, 1880

Rocuant, Miguel Luis

Brumas. Imprenta y Litografía Franco-Chilena, 1902.
Cenizas de horizontes. Librería y Editorial Rivadeneyra. Madrid, 1921.
Las blancuras sagradas. Atlántida. Madrid, 1921.
Los líricos y los épicos. Rivadeneyra. Madrid, [s. a.]
En la barca de Ulises. Tomo IV de las *Obras Completas*. Imprenta Universitaria. Santiago de Chile, 1952.

Rodó, José Enrique.
Ariel. Edición de Belén Castro. "Letras Hispánicas". Cátedra. Madrid, 2000.
Motivos de Proteo. Berro y Regules. Montevideo, 1910.
El mirador de Próspero, Editorial Cervantes. Barcelona, 1912.
El que vendrá. Editorial Cervantes. Barcelona, 1920.
Hombres de América. Discursos parlamentarios. Editorial Cervantes. Barcelona, 1924.

Rodríguez de Tió, Lola. *Obras completas*. 4 vols. Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan de Puerto Rico, 1971.

Rojas, Ricardo
El alma española. F. Sempere y Compañía, editores. Valencia, 1907.
Los lises del blasón. Martín García, librero y editor. Buenos Aires, 1911.
Poesías. Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía. Buenos Aires, 1923.

Roldán Cortés, Manuel. *Influencia de las literaturas moderas en las enfermedades mentales*. Editorial Gárfica Española. Madrid, 1915.

Rueda, Salvador.
Renglones cortos (ensayos literarios). Tip. "El Mediodía". Málaga, 1880.
Noventa estrofas. Establecimiento tipo-litográfico. Madrid, 1883.
Don Ramiro. Tip. de E. Meseguer. Madrid, 1883.
Cuadros de Andalucía. Est. Tip. Real. Madrid, 1883.
Poema nacional. Costumbres populares. Establecimiento Tipo gráfico de Ricardo Fe. Madrid, 1885.
El patio andaluz. Cuadros de costumbres. Manuel Rosado, editor. Madrid, 1886.
El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces. Administración de la Academia. Madrid, 1887.
Bajo la parra. Imp. de La Gaceta Universitaria. Madrid, [s.a., pero 1887].
Sinfonía del año. Imp. de La Publicidad. Madrid, 1888.
El gusano de luz. Novela andaluza. Imp. de El Crédito Público. Madrid, 1889.
La corrida de toros. E. Gutiérrez y Cía. Madrid, 1889.
Estrellas errantes. Tip. de "El Crédito Público". Madrid, 1889.
Poema nacional. Aires españoles. Tip. de M. G. Hernández. Madrid, 1890.
La reja. Novela andaluza. Tip. de Manuel G. Hernández. Madrid, 1890.
Granada y Sevilla: bajo-relieves. Fuentes y Capdeville. Madrid, 1890.
Himno de la carne. Imp. La Publicidad. Madrid, 1890.
El secreto. Tip. de Manuel G. Hernández. Madrid, 1891.
Tanda de valse. Gran Centro Editorial. Madrid, 1891.
Cantos de la vendimia. Gran Centro Editorial. Madrid, 1891.
La gitana, idilio en la sierra. Imprenta de Luis Aguado. Madrid, 1892.
En tropel. Cantos españoles. Tip. Manuel G. Hernández. Madrid, 1893.
La bacanal (desfile antiguo). Camafeos. Acuarelas. Tip. de los Hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1893.
Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros. Tip. de los Hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1893.
El ritmo. Crítica contemporánea. Hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1894.
Fornos. Tip. de los Hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1896.
El bloque. J. Lerín. Madrid, 1896.

Flora. Imp. de los Hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1897.
Camafeos. Imp. de "La Andalucía Moderna". Sevilla, 1897.
El César. Imp. de los Hijos de M. G. Hernández. Madrid, 1898.
Mármoles. Est. Tip. "El Trabajo". Madrid, 1900.
Piedras preciosas. Enrique Rojas. Madrid, 1900.
En la vendimia. Imp. de Antonio Marzo. Madrid, 1900.
El país del sol. Valero Díaz. Madrid, 1901.
El clavel murciano. Imp. Vda. J. Perelló. Murcia, 1902.
La musa. Idilio en tres actos y en prosa. Imp. de J. Rueda. Madrid, 1903.
La cúpula, novela de amor. J. Rueda. Madrid, 1906.
Fuente de salud. J. Rueda. Madrid, 1906.
Trompetas de órgano. Primitivo Fernández. Madrid, [s. a. pero 1906]
La Guitarra. El Cuento Semanal. Madrid, 1907.
Vaso de rocío, idilio griego: tres actos en llano romance. José Rueda. Madrid, 1908.
Lenguas de fuego. José Rueda. Madrid, 1908.
La procesión de la Naturaleza. Imp. José Rueda. Madrid, 1908.
El salvaje. Los Contemporáneos. Madrid, 1909.
El poema a la mujer. El Cuento Semanal. Madrid, 1910.
Poesías completas. Casa Editorial Maucci. Barcelona, 1910.
Cantando por ambos mundos. Imp. Española. Madrid, 1914.
El milagro de América, descubrimiento y civilización: poema para lectura en las escuelas de idioma español. Gráfica Unión. Madrid, 1929.
El poema de los ojos. Prensa Moderna. Madrid, 1930.
El poema del beso. Compañía general de artes gráficas. Madrid, 1932.
Friso poético. Introducción y selección de Rafael Pérez Estrada. "Biblioteca de la Cultura Andaluza". Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.
Gran antología. 3 tomos. Selección, texto, ensayo introductoria y notas de Cristóbal Cuevas. Editorial Arguval. Málaga, 1989.

Ruiz Llanos, Francisco. *Ave-Lira*. Fernando Fe, Madrid, 1929.

Sánchez Pesquera, Miguel

Primeras poesías (1870-1880). Tip. de Eduardo Viota. Madrid, 1880.
Sonetos. Imprenta de C. de Fidel Giró. Barcelona, 1900.

Sandoval, Manuel de.

Renacimiento. Viuda e Hijos de Sánchez Calleja. Madrid, [s. a.]
Prometeo. [s. l., s. n., s. a.]
Aves de paso. [s. n.] Madrid, 1904.
Cancionero. Bernardo Rodríguez, Editor. Madrid, 1909.
Musa castellana. Juan Pérez Torres, Editor. Madrid, 1911
De mi cercado. Imp. De "La prensa". Madrid, 1912.
Aún hay sol. Editorial Voluntad. Madrid, 1925.
Semper et ubique. Tip. de la Revista Archivos. Madrid, 1926.

Sawa, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra*. Presentación de Andrés Trapepiello. Josef K., Editor. Madrid, 2004.

Schmidke, Jorge.

Castalia criolla (motivos zulianos). Editorial Ávila Gráfica. Caracas, 1949.
Discurso de incorporación del individuo de número D. Jorge Schmidke. Academia Venezolana de la Lengua. Imprenta del Ministerio de Educación. Caracas, 1956.
Las flechas de oro (sonetos). Imp. Ministerio de Educación. Caracas, 1957.
Prisma (versiones). Ariel. Barcelona, 1957.

- La fiesta del árbol y su significación*. Ministerio de Agricultura y Cría. Caracas, 1958.
- Micropoemas nativos (naturaleza zuliana)*. [s. n.]. Caracas, 1972.
- Las ánforas de mármol. Antología de sonetos parnasianos*. Fundación Zuliana para la Cultura. Caracas, 1980.
- Patria*. Biblioteca Venezolana Ediviagro. Ed. Arte. Caracas, 1981.
- Sierra, Justo. *Obras completas*. Tomo I: *Poesías*. Tomo II: *Prosa literaria*. Tomo III: *Crítica y artículos literarios*. "Nueva Biblioteca Mexicana". Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1948.
- Siles, José de.
- El diario de un poeta* (2ª ed. Aumentada). Antonio Marzo. Madrid, 1905.
- El cincel y la paleta. Notas de arte*. Antonio Marzo. Madrid, 1905.
- Los fantasmas del mundo*. Felipe Marqués. Madrid, 1905.
- Silva, José Asunción.
- Obra Completa*. Edición del Centenario, coordinada por Héctor H. Orjuela. Colección Archivos. ALLCA XX. Madrid, 1996.
- Poesías*. Edición de Rocío Oviedo. Castalia. Madrid, 1997.
- Silva, Medardo Ángel. *Obras completas*. Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil. Guayaquil, 2004.
- Soto y Calvo, Francisco. *Poesías (1880-1894)*. Librería de Garnier Hermanos. París, 1895.
- Tablada, José Juan. *Obras completas*. Tomo I: *Poesía*. Edición de Héctor Valdés. UNAM. México, 1991.
- Tondreau, Narciso. *Penumbras*. Imprenta Cervantes. Santiago de Chile, 1887.
- Torres, Carlos Arturo.
- Poemas simbólicos*. José María Samper Matiz. Bogotá, 1897.
- Obra poética*. Librería de Ángel de San Martín. Madrid, 1902.
- Obras. Tomo II: Ensayos históricos y literarios*. Edición de R. Sierra Mejía. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 2002.
- Turcios, Froylán.
- Mariposas*. Tip. Nacional. Tegucigalpa, 1896.
- Renglones*. Tip. Nacional. Tegucigalpa, 1899.
- Hojas de otoño*. Tip. Nacional. Tegucigalpa, 1904.
- Tierra maternal*. Tip. Nacional. Tegucigalpa, 1911.
- Floresta sonora*. Tip. Nacional. Tegucigalpa, 1915.
- Ugarte, Manuel.
- La joven literatura hispanoamericana*. Librería Armand Colin. París, 1906.
- Las nuevas tendencias literarias*. F. Sempere y Cía., editoriales. Valencia, 1908.
- Poesías completas*. Maucci. Barcelona, 1921.
- Unamuno, Miguel de.
- Obras completas*. 10 tomos. "Biblioteca Castro". Ed. Turner. Madrid, 1995-2008.
- Amor y pedagogía*. Edición de Bénédicte Vauthier. Biblioteca Nueva. Madrid, 2002.
- Urbano, Ramón A.
- Romancero: colección de romances históricos y legendarios*. Tip. de A. Urbano. Málaga, 1890.

Vida cómica: prosa y verso festivos. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1894.

Girones. Imp. La Ibérica. Madrid, 1900.

Humo. Tip. "La Ibérica". Málaga, 1902.

Bajo-relieves. Perlado, Páez y Compañía. Madrid, 1911.

Urbina, Luis G.

Ingenuas. Librería de la Viuda de Ch. Bouret. París, 1902.

Puestas de sol. Librería de la Viuda de Ch. Bouret. México, 1910.

Antología romántica (1887-1914). Casa Editorial Araluce. Barcelona, 1914.

El glosario de la vida vulgar. Imprenta de M. García y Galo Sáez. Madrid, 1916.

Poemas selectos. "Cultura". Ed. México Moderno. México, 1919.

El corazón jugar. Ed. Pueyo. Madrid, 1920.

Hombres y libros. Ed. El Libro Francés. México, 1923.

Los últimos pájaros. Biblioteca Rubén Darío. Imprenta de M. García y Galo Sáez. Madrid, 1924.

Poesías Completas. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. "Colección de Escritores Mexicanos". Ed. Porrúa. México, 1946.

Valdivia, Aniceto. *Ultratumba (pequeño poema)*. *Rimas*. Imprenta de los Señores Rojas. Madrid, 1879.

Valencia, Guillermo. *Obras poéticas completas*. Aguilar. Madrid, 1948.

Valera, Juan.

Ecos argentinos. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1901.

Obras completas. 2 tomos. Estudio preliminar de Luis Araujo Costa. Ed. Aguilar. Madrid, 1961.

Valle-Inclán, Ramón María del. *Obra completa. I: Prosa. II: Teatro, poesía, varia*. "Clásicos castellanos". Espasa. Madrid, 2002.

Vega de Rivera, José.

Rutas. Momentos. Lejanías. Imprenta de J. Pueyo. Madrid, 1925.

Horas de ceniza y de púrpura. Impr. Fernández-Cancela. Madrid, 1928.

Verdugo, Manuel.

Hojas. Imprenta de A. Marzo. Madrid, 1905.

Estelas. Renacimiento. Madrid, 1922.

Burbujas. Imprenta Wangüemert. La Laguna de Tenerife, 1931.

Huellas en el páramo. CSIC, Instituto de Estudios Canarios de la Universidad de La Laguna. Tenerife, 1945.

Versos de Guillermo Valencia, Víctor M. Londoño, Cornelio Hispano, Max Grillo. Estudio preliminar de Rafael Maya. Editorial Minerva. Bogotá, 1925.

Villaespesa, Francisco

-Poesías completas. 2 tomos. Ordenación, prólogo y notas de Federico de Mendizábal. Aguilar. Madrid, 1954.

-Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología poética. Selección, prólogo y edición de Antonio Sánchez Trigueros. Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería, 2002.

Villalobos, Rosendo.

Hacia el olvido. Tip. Comercial Yanacocha. La Paz, Bolivia, 1906.

Memorias del corazón. Garnier, París, 1890.

Ocios crueles. P. Ollendorff. París, s.a.

Zayas, Antonio de.

- Poesías*. Celestino Apaolaza, impresor. Madrid, 1892.
- Joyeles bizantinos*. Imprenta de A. Marzo. Madrid, 1902.
- Retratos antiguos*. Tip. de A. Marzo. Madrid, 1902.
- Paisajes*. Imprenta de A. Marzo. Madrid, 1903.
- Noches blancas*. Imprenta de A. Marzo. Madrid, 1905.
- Leyenda. Poesías*. Imprenta de A. Marzo. Madrid, 1906.
- Ensayos de crítica histórica y literaria*. Imprenta de A. Marzo. Madrid, 1907.
- Reliquias*. Librería de Francisco Beltrán. Madrid, 1910.
- Epinicios*. José Blass y Cía. Madrid, 1912.
- A orillas del Bósforo*. Juan Pueyo. Madrid, 1912.
- Plus Ultra*. Francisco Beltrán. Madrid, 1924.
- Epinicios. Segunda serie*. Francisco Beltrán. Madrid, 1926.
- Ante el altar y en la lid*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1942.
- Antología poética*. Edición e introducción de J. M. Aguirre. Exeter, University of Exeter, 1980.
- Obra poética*. Edición de Amelia Correa. Vandali a-Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2005.

7.1.3 Otras literaturas

Beardsley, Aubrey. *La historia de Venus y Tannhäuser*. Edición de Margarita Ardanaz. Hiperión. Madrid, 1993.

Esquilo. *Tragedias*. Traducción de la versión francesa de Leconte de Lisle a cargo de E. Díez Canedo. Prometeo. Valencia, 1915.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. “Biblioteca Nietzsche” en “Biblioteca de autor”. Alianza. Madrid, 2000.

Poe, E. A.

- Historias extraordinarias*. Con un prólogo de Carlos Baudelaire. Traducción de E. L. de Verneuil. Biblioteca “Artes y letras”. Barcelona, 1887.
- La filosofía de la composición y El principio poético*. Edición bilingüe de José Luis Palomares. Langre. San Lorenzo de El Escorial, 2002.
- Poesía completa*. Edición bilingüe de María Condor y Gustavo Falaquera. Hiperión. Madrid, 2000.

Poetas románticos ingleses. Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth. Introducción de José María Valverde. Traducciones de J. M. Valverde y L. Panero. Planeta. Barcelona, 1989.

Wilde, Oscar. *Salomé*. Edición de Mauro Armiño. “Planeta maldito”. Valdemar. Madrid, 1997.

7.2 Estudios críticos

7.2.1 Literatura francesa

Andrès, Philippe.

- La femme et ses métamorphoses dans l'oeuvre de Théodore de Banville*. Ed. Slatkine. París, 1993.
- Le Parnasse*. Colec. “Les écoles artistiques”. Ellipses. París, 2000.

- Asselineau, Charles. *Charles Baudelaire. Su vida y su obra*. Edición y traducción de Pere Rovira. Colección "Textos y pretextos". Pre-Textos. Valencia, 2004.
- Azúa, Félix de. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Colección Argumentos. Anagrama. Barcelona, 1999.
- Balakian, Anna. *El movimiento simbolista*. Guadarrama. Madrid, 1969.
- Baudelaire, Charles. *Crítica literaria*. Edición de Lydia Vázquez. Colección "La bal sa de la medusa". Visor. Madrid, 1999.
- Benac, Henri. *Guide des idées littéraires*. Hachette. París, 1974.
- Benjamin, Walter.
 -*Iluminaciones. II, Poesía y capitalismo*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Taurus. Madrid, 1998.
 -*Obras*. Libro I / vol. 2. Abada editores. Madrid, 2008.
- Brunot, Ferdinand. *Histoire de la langue française: des origines à nos jours*. Vol. 11, Le français au d ehors sous la Révolution , le Consul at et l'E mpire. 2ème partie : le français au dehors sous le Consulat et l'Empire. Ed. Armand Colin. París, 1969.
- Calmettes, Fernand. *Un demi-siècle littéraire: Leconte de Lisle et ses amis*. [s.l, s.n, s.a] (Saint-Armand) Imp. Bussière.
- Campa, Laurence. *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*. Colec. "Thèmes & études". Ellipses. París, 1998.
- Camus-Clavier, Marie Louise. *Le poète Léon Dierx*. Presses Universitaires de France. París, 1942.
- Cassagne, Albert. *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Ed. Seyssel. Champ. Vallon, 1997.
- Castex, P.-G. y Surer, P. *Manuel des études littéraires françaises. XIX siècle*. Hachette. París, 1973.
- Champion, Édouard. *Le Tombeau de Louis Ménard*. H. Champion. París, 1902.
- Colby, Sasha. "The Literary Archaeologies of Théophile Gautier", CLCW eb: *Comparative Literature and Culture* 8.2 (2006).
- Cobos Castro, Esperanza. *La poesía francesa en La Ilustración española y americana*. La autora. Córdoba, 1982
- Coquelin, Constant. *Un poète philosophe: Sully Prudhomme*. Ollendorf. París, 1882.
- Dalançon, Joël, "Le Tombeau de Théophile Gautier", La Licorne, ISSN 0398-9992, N° 29, 1994 (Ejemplar dedicado a: Le Tombeau Poétique en France), pags. 239-254
- Delcombre, Roger. "L'Hispanisme de deux parnassiens: Leconte de Lisle et José María de Heredia". *Hispania*, París, suplemento al número de octubre-noviembre, 1922.
- Del Prado, Javier (coord.) *Historia de la literatura francesa*. Cátedra. Madrid, 1994.

Denomme, Robert T. *The French Parnassian Poets*. Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University Press. 1972.

Desonay, Fernand. *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*. Librairie ancienne Honoré Champion. Paris, 1928.

Di Orio, Dorothy M. *Leconte de Lisle: a hundred and twenty years of criticism: 1850-1970*. Romance monographs. Mississippi, 1972.

Dornis, Jean. *La sensibilité dans la poésie française contemporaine (1885-1912)*. Arthème Fayard, Éditeur. Paris, 1912.

Falshaw, Gladys. *Leconte de Lisle et L'Inde*. Faculté de Lettres de l'Université de Paris. Imp. Saint-Denis. Paris, 1923.

Flottes, Pierre. *Leconte de Lisle: l'homme et l'oeuvre*. Hatier-Boivin. Paris, 1954.

Gautier, Théophile.

-*Baudelaire por Gautier, Gautier por Baudelaire. Dos biografías románticas*. Nostrodomo. Madrid, 1974

-*Historia del romanticismo*, seguida de los *Recuerdos románticos* y *Los progresos de la poesía francesa desde 1830*. Traducción y notas de J. Núñez del Prado. Prólogo de E. M. Aguilera. Iberia. Barcelona, 1960.

Giné, Marta. *La voluntat creadora: assaig sobre l'obra poètica i narrativa de Théophile Gautier*. Faculta de Lletres, Universitat de Lleida. Lleida, 1994.

Godoy, Armand. *À José María de Heredia: le lyrisme de Heredia*. Ganguin & Laubscher. Montreux, (s.a).

Guyau, Jean-Marie. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Librairie Félix Alcan. Paris, 1921.

Harms, Alvin. *José María de Heredia*. Twayne Publishers. Boston, 1975.

Hempfer, K. W., "Konstituenten Parnassischer Lyrik", *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik. Walter Pabst zu Ehren* (Tübingen: Stauffenburg, 1993), 69-91.

Hugo, Victor. *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*. Traducción de Jaume Meléndres. Península. Barcelona, 2002.

Ibrovac, Miodrag.

-*José María de Heredia: les sources des Trophées*. Les presses françaises. Paris, 1923.

-*José María de Heredia: sa vie, son oeuvre*. Les presses françaises. Paris, 1923.

Joseph, Lawrence A. *Henry Cazalis: sa vie, son oeuvre, son amitié avec Mallarmé*. A. G. Nizet. Paris, 1972

Khan, Gustave, *Symbolistes et decadents*. Léon Vanier. Paris, 1902.

King, Russell. "Émaux et camées: Sculpture et Objets-Payages". *Revue Littéraire Mensuelle*. 1.84. (1979). pp. 84-90.

Lafarga, Francisco.

“Sobre la recepción de la literatura francesa en España”. *Revista de Filología Francesa*, 8. Servicio de publicaciones de la Univ. Complutense. Madrid, 1995.

“¿Traducir el canon? Cara y cruz de la traducción de los *grands auteurs* franceses del siglo XIX en España”. *Anales de filología francesa*, nº 12, 2003-2004.

Lanson, G. *Histoire de la littérature française*. Hachette. París, 1951.

Leblond, Marius-Ary. *Leconte de Lisle, d'après des documents nouveaux*. Société du Mercure de France. París, 1906.

Leclerc, Y. “Le Parnasse”. *Magazine littéraire*, ISSN 0024-9807, Nº 449, 2006, pag. 84

Lloyd, Rosemary, “Théodore de Banville: la corde raide entre forme fixe et vers libre”. *Revue d'histoire littéraire de la France*, ISSN 0035-2411, Vol. 104, Nº 3, 2004, pags. 655-672

López Castel Ión, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Akal. Madrid, 1999.

López Jiménez, Luis. *Épocas y generaciones literarias del siglo XIX en Francia*. Clavileño. Madrid, 1977.

Martino, P. *Parnaso y Simbolismo*. Traducción de Ernesto Ramos. El Ateneo. Buenos Aires, 1948.

Mendès, Catulle.

-*La Légende du Parnasse contemporain*. Brancart, Bruselas, 1884. Ed. facsímil editada por Slatkine Reprints, Ginebra-París, 1983.

-*Rapport sur le mouvement poétique française de 1867 à 1900*. París, 1903. Ed. facsímil editada por Slatkine Reprints, Ginebra-París, 1993.

Mortelette, Yann.

-*Histoire du Parnasse*. Fayard. París, 2005.

-*José María de Heredia, poète du Parnasse*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne. París, 2006.

Nicolardot, Louis. *L'impeccable Théophile Gautier et les sacrilèges romantiques*. Tresse. París, 1883.

Nordau, Max. *Degeneración*. Traducción de Nicolás Salmorón y García. 2 tomos. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1902.

Peyre, Henri. *Louis Ménard*. Yale University Press. New Haven, 1932.

Pichois, Claude, “Baudelaire entre Catulle Mendès et Leconte de Lisle”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, ISSN 0035-2411, Vol. 100, Nº 6, 2000, pags. 1581-1584.

Putter, Irving.

-*The pessimism of Leconte de Lisle: sources and evolution*. University of California Press. Berkeley, Ca, 1954

-*The pessimism of Leconte de Lisle: the work and the time*. University of California Press. Berkeley, Ca, 1961.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Traducción de Juan José Domenchina. Fondo

de Cultura Económica. México, 1960.

Revel, Émile. *Leconte de Lisle animalier et le goût de la zoologie au XIXe siècle*. Imp. du Sémaphore. Marseille, 1942.

Reymond, Jean. *Albert Glatigny: la vie, l'homme, le poète: les origines de l'école parnassienne*. Librairie E. Droz. Paris, 1936.

Rincé, Dominique. *La poésie française du XIXe siècle*. Presses Universitaires de France. Paris, 1977.

Schaffer, Aaron,
-*The Genres of Parnassian Poetry. A Study of the Parnassian Minors* (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1944) [Res. Jean Seznec, *RR*, XXXVI (1945), 82-83; Henri Peyre, *MLN*, LIX (1944), 420-422].
-“The Parnassians at Play. Their Reviews and their Salons”, *RR*, XXI (1930), 49-59.

Schoen, Henry. *François Coppée: l'homme et le poète*. Fischbacher. Paris, 1909.

Stefano, Victoria de. *Poesía y modernidad, Baudelaire*.

Szertics, Simone. *L'héritage espagnol de José María de Heredia*. Klincksieck. Paris, 1975.

Thérive, André. *Le Parnasse*. Colec. “Le XIXe siècle”. Les Oeuvres Représentatives. Paris, 1929.

Thoorens, L. (dir.): *Historia de la Literatura Universal. Francia*. Daimon. Barcelona, 1968.

Tuin, H. van der. *L'évolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier: étude de caractériologie “littéraire”*. N. V. Holdert. Amsterdam, 1933.

Van Tieghem, Philippe Adrien.
-*Les grandes doctrines littéraires en France*. Quadriga/Puf. Paris, 1990.
-*The technique of the French alexandrine; a study of the works of Leconte de Lisle, Jose Maria de Heredia, François Coppee, Sully Prudhomme, and Paul Verlaine*. The Inland Press. 1899

Vianey, Joseph.
-*Les sources de Leconte de Lisle*. Slatkine reprints. Genève, 1973.
-“L'Oasis de Leconte de Lisle (Poèmes Barbares)”, *A Miscellany of Studies in Romance Languages and Literatures...* L. E. Kastner (Cambridge: W. Heffer, 1932), 537-543.

Vincent, Francis. *Les Parnassiens: L'esthétique de l'École, les oeuvres et les hommes*. Gabriel Beauchesne et ses fils. Paris, 1933.

Yllera, Alicia. *Teoría de la literatura francesa*. Síntesis. Madrid, 1996.

Zola, Emile. *Teófilo Gautier: biografías y estudios críticos*. Colección “Extranjeros ilustres”. La España Moderna. Madrid [ca. 1880-1895].

7.2.2 Literatura hispánica

A.A.V.V Valle-Inclán y el fin de siglo: *Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1997.

Abbadie-Maumejean, Christian y Cobos Castro, Esperanza. "Les relations franco-espagnoles au XIX siècle". *Estudios de Investigación franco-española*. Nº 9. 1993. págs. 41-55

Abbot, James H. *Azorín y Francia*. "Hora H". Seminarios y Ediciones. Madrid, 1973.

Acereda, Alberto.

-“Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas Profanas*”. *Anales de literatura hispanoamericana*, Nº 28, 1, 1999 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Luis Sáinz de Medrano), págs. 415-430.

-*El modernismo poético. Estudio crítico y antología temática*. Biblioteca Hispánica. Ed. Almar. Salamanca, 2001.

Acosta, Carmen Elisa. "Isidoro Laverde y la *Revista Literaria*: una reflexión sobre la historia de la literatura colombiana". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, nº 27, vol. XXVIII, 1991. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

[<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol27/isi1.htm>]

Búsqueda realizada el 11 de octubre de 2011.

Aggeler, William F. *Baudelaire judged by Spanish Critics (1857-1957)*. Athens: University of Georgia Press, 1971.

Aguilar Piñal, Francisco. *La obra poética de Manuel Reina*. Ed. Nacional. Madrid, 1968.

Aguirre, J. M. "Antonio Machado y Antonio de Zayas (Un texto olvidado de Antonio Machado)". *Papeles de Son Armadans*, XIX, 75, nº 224-225, noviembre-diciembre de 1974, pp. 265-280.

Aita, Antonio. "La littérature argentine et les influences littéraires françaises", *Revue bleue*, 73e année, nº 15, 3 août 1935, París, pp. 530-533.

Alarcón Sierra, Rafael. *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla. Sevilla, 1999.

Albaladejo, Tomás, et al. (coord.). *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1990.

Alberich, J. M. (et al.) *Historia de la literatura española. Vol. 2: del siglo XVIII hasta nuestros días*. Cátedra. Madrid, 1990.

Alemán, Hugo. *Presencia del pasado*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1949.

Allegra, Giovanni. *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Encuentro Ediciones. Madrid, 1985.

Alonso, Cecilio.

-*Índices de Los Lunes de El Imparcial (1874-1933)*. Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006.

-*Historia de la literatura española. 5. Hacia una literatura nacional (1800-1900)*. Ed. Crítica. Madrid, 2010.

Alonso, Dámaso.

-*Estudios y ensayos gongorinos*. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid, 1982.

-*Poesía española*. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid, 1971.

Alonso, María Rosa. *Manuel Verdugo y su obra poética*. Colección MRA. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Santa Cruz de Tenerife, 2009

Alvar, Carlos ; Mainier, José-Carlos; Navarro, Rosa. *Breve historia de la literatura española*. Alianza. Madrid, 2004.

Álvarez, Ernesto. “Francia en la literatura puertorriqueña”. *Cuarto propio, Revista literaria*. n° 5, septiembre de 2009. Consultado en internet: <http://cuartopropio.upra.edu/vol5/articulos.htm>
Andújar Almansa, José. “*La copa del rey de Thule* de Francisco Villaespesa: manifiesto poético del modernismo español”. *Revista de literatura*, Tomo 63, n° 125, 2001, pags. 129-156.

Anderson Imbert, Enrique.

-*Crítica interna*. Ed. Taurus. Madrid, 1961.

-*Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I: “La Colonia. Cien años de República”. Colección “Breviarios”. Fondo de Cultura Económica. México, 1970.

Ardissone, Elena y Salvador, Nélida (comp.) *Bibliografía de la revista Nosotros (1907-1943)*. “Bibliografía Argentina de Artes y Letras. Compilaciones especiales, n° 39/42”. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 1972.

Arrieta, Rafael Alberto.

-*La literatura argentina y sus vínculos con España*. Institución Cultural Española. Buenos Aires, 1948.

-“La traducción poética”, en Arrieta, R. A. (dir.) *Historia de la literatura argentina*. Tomo VI, pp. 241-276. Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1960.

Aubert, Paul (ed.). *Antonio Machado hoy: (1939-1989)*. Coloquio internacional organizado por la Fundación Antonio Machado y la Casa de Velásquez, Madrid 11-12 y 13 de Mayo de 1989. Casa de Velásquez. Madrid, 1994.

Auza, Néstor T. *Estudio e índice general de la Revista Nacional (1886-1908)*. Instituto de Historia Argentina y Americana. Universidad del Salvador. Buenos Aires, 1968.

Barnola, Pedro Pablo. “La poesía de Juan Arcia”. *Sic*, Año 9, n° 84, abril de 1946, Caracas, pp. 196-199.

Batis, Huberto (estudio preliminar). *Índices de El Renacimiento. Semanario literario mexicano (1869)*. Centro de Estudios Literarios. UNAM, México, 1963.

Bédarida, Henri. “Sur la fortune de J.- M. de Heredia en Espagne et dans L’Amérique Latine”. *Revue de Littérature Comparée*, 11 (1931), pp. 54-66.

Berenguer Carísomo, A., “Un parnasiano español [Menéndez Pelayo]”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n° XXIV (1948), pp. 311-320.

Beser, Sergio. *Leopoldo Alas, crítico literario*. “Biblioteca Románica Hispánica”. Ed. Gredos. Madrid, 1968.

Blanco Aguinaga, Carlos. *Sobre el modernismo, desde la periferia*. “De guante blanco”. Editorial Comares. Granada, 1998.

Blanquat, Josette. “Clarín et Baudelaire”. *Revue de Littérature comparée*, n° 33, pp. 5-25 (1959)

- Borges, J. L. *Leopoldo Lugones*. “Colección Arquetipos”. Ed. Pleamar. Buenos Aires, 1965.
- Bou, Enric. *Pintura en el aire. Arte y Literatura en la Modernidad*. Ed. Pretextos. Valencia, 2001.
- Brotherston, Gordon. *Manuel Machado*. Colección “Persiles”. Ediciones Taurus. Madrid, 1976.
- Bueno García, Antonio. “*Les Fleurs du mal* de Baudelaire. Historia de su traducción, historia de la estética”. *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés* [Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFFUE) / coord. por Francisco Lafarga Maduell, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler (1995) pp. 263-272
- Buxaderas Mercadal, Enrique. *Ensayo de literatura elemental destinado a servir de texto a los alumnos de retórica y poética*. Imprenta de Manuel Alufre. Valencia, 1894.
- Cadavid, Jorge H. “*Revista Ilustrada* (1898-1899): de la Ilustración al Modernismo”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Número 36, Volumen XXXI (1994, editado en 1995). Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bolet1/bol36/bolet36b.htm>>
- Calvo Carilla, José Luis.
-“Azul. *Revista hispanoamericana*: una contribución a la modernidad literaria”. *Turia. Revista cultural*. Nº 12. 1989. págs. 25-29
-*La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. “Crítica y estudios literarios”. Cátedra. Madrid, 1998.
- Campa Mada, Roberto. “Los libros de Salvador Rueda y las revistas modernistas de fin de siglo”. *Magazine Modernista. Revista Digital del Modernismo* 13 (2009), noviembre 2009. <<http://magazinmodernista.com/2009/11/14/los-libros-de-salvador-rueda-y-las-revistas-modernistas-de-fin-de-siglo/>>
- Canavaggio, Jean (dir.) *Historia de la literatura española. Vol.5, El siglo XIX*. Ariel. Barcelona, 1995.
- Cano, José Luis. “Un pre-modernista: Manuel Reina”, en *Espanoles de dos mundos: de Valera a nuestros días*. Colección “Hora h”. Seminarios y Ediciones. Madrid, 1974.
- Carden, Poe. “Parnasianism, Symbolism, Decadentism—and Spanish-American Modernism”, *Hispania*, XLIII (1960), 545-551.
- Cardozo, Lubio. “Gonzalo Picón Febrés, iniciador del nativismo o lírico venezolano”, en *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, nº 19, enero-diciembre 2011, pp. 111-118.
- Cardwell, Richard A.
-“Ruben Darío y Salvador Rueda: Dos versiones del Modernismo”. *Revista de literatura*, Tomo 45, Nº 89, 1983, págs. 55-72.
-“Ricardo Gil y el problema del origen español del Modernismo”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*. Excmo. Diputación Provincial. Córdoba, 1987.
-“Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España”, *Marges* (Perpignan), nº 13, especial “El cisne y la paloma”, 1995

Carilla, Emilio.

-“La Revista de Letras y Ciencias Sociales de Tucumán”. Separata del *Boletín de la Universidad Nacional de Tucumán*. Nº 4, Tucumán, 1955.

-*Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. “Biblioteca Románica Hispánica”. Gredos. Madrid, 1967.

Carnero, Guillermo.

-“Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo”, *Anales de literatura española*, Nº 4, 1985, págs. 67-96.

-“Salvador Rueda ante la modernidad”. *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo* / coord. por Gonzalo S. Oberano e Yvan Lissorgues. Presses Universitaires du Mirail, 1998. pp. 203-210.

Carter, Boyd G.

-*Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido*. Ed. De Andrea. México, 1959.

-*La “Revista de América” de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Publicaciones del Centenario de Rubén Darío. Managua, 1967.

-*Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. Ed. De Andrea. México, 1968.

Carvajal y Belló, J. F. “A través de *La Habana Elegante*”, *Revista de la Biblioteca Nacional (La Habana)*, VIII (Abril-Julio 1957), pp. 39-67.

Castañón Barrientos, Carlos. *Ricardo Jaimes Freyre. Notas sobre su vida y su obra*. Librería Editorial “Juventud”. La Paz, 1997.

Castillo, Homero (ed.). *Estudios críticos sobre el Modernismo*. “Biblioteca Románica Hispánica”. Gredos. Madrid, 1974.

Catálogo de publicaciones periódicas del Ateneo de Madrid. Biblioteca del Ateneo de Madrid. Madrid, 1995.

Cataño, Gonzalo. “La Revista Contemporánea y las vanguardias científicas y literarias”. *Poligramas*, nº 25, junio de 2006.

En internet: [<http://poligramas.univalle.edu.co/25/catano.pdf>] Consulta realizada el 11-10-2011.

Castellanos, Jesús. *Los optimistas*. Editorial América. Madrid, 1914.

Castillo, Jorge Luis. “Jesús María Lago o el modernismo burgués”. *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 27, Nº 2, 2000 (Ejemplar dedicado a: Cien años de literatura puertorriqueña, 1901-2000), págs. 5-24.

Cejador y Frauca, Julio. *Cabos sueltos: Literatura y Lingüística*. Perlado, Páez y Comp^a, Sucesores de Hernando. Madrid, 1907.

Celada, G. y Giacalone, R. “Revista de Derecho, Historia y Letras (1898-1923). Estudio e índice general”. *IUSHISTORIA*. Nº 4, Octubre de 2007 (Buenos Aires).

Celma Valero, María Pilar. *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*. Colección “Ensayos”. Ediciones Júcar. Madrid, 1991.

Cerdà i Surroca, Marià Àngela. “Modernisme en Catalunya: traducció i divulgació”. *Hermèus. Revista de Traducció e Interpretació*. Año 1999, nº 1, pp. 47-56.

Chaple, Sergio. *Rafael María de Mendive. Definición de un poeta*. Cuadernos de la Revista Unión. Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1973.

Clark de Lara, Belem y Curiel Defossé, Fernando (coordinación y estudio introductorio). *Revista Moderna de México (1903-1911). Tomo I: índices*. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM, México, 2002.

Cobos Castro, Esperanza. "La literatura francesa en la Revista Contemporánea (1875-1907)". *Alfinge, revista de filología*. Nº 5, 1987-1988, pags. 105-110. Universidad de Córdoba.

Corbacho Cortés, Carolina. *Poesía y pintura en Manuel Machado*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, 1999.

Corrales Egea, José. *Baroja y Francia*. "Persiles". Taurus. Madrid, 1969.

Correa, Amelina.

-*Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario / Antología*. "Alfar Universidad". Ediciones Alfar. Sevilla, 2001-2004.

- "Un poeta parnasiano de raíces granadinas: Antonio de Zayas Beaumont", *Extramuros* (Granada), 32 (2003), págs. 24-27

- "Antonio de Zayas Beaumont: poeta parnasiano en las contradicciones del Modernismo". *Magazine Modernista*. Revista Digital del Modernismo, nº 8 (2009). Febrero 2009. <web.magazinmodernista.com/?p=1857>.

Correa, Luis. *Terra Patrum. Páginas de crítica y de historia literaria*. Tipografía Americana. Caracas, 1930.

Cossío, José María de. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. 2 volúmenes. Espasa-Calpe. Madrid, 1960.

Crespo, Angel. "Comentario a un soneto de Leopoldo Díaz". *Anthropos: Boletín de información y documentación*, nº Extra 15, 1989 (Ejemplar dedicado a: Ángel Crespo), pags. 80-82.

Criado Costa, Joaquín.

- "Temas y métrica en la obra de Manuel Reina, poeta de Puente Genil", en *Actas del Primer Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, 1976. Tomo I, pp. 493-499.

- "Un andaluz en la génesis del Modernismo poético: Manuel Reina", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 49 (1979), pp. 99-128.

Cruz, Manuel de la. *Obras de Manuel de la Cruz*. 5 tomos. Biblioteca Calleja. Madrid, 1924-1926.

Cuesta, Jorge. "La cultura francesa en México". *Poemas y ensayos*, vol. II. UNAM, México, 1964.

Cuevas García, Cristóbal. "Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas". *Príncipe de Viana*, Anejo, nº 18, 2000 (Ejemplar dedicado a: Homage to Francisco Ynduráin), pags. 113-126.

Deleito y Piñuela, José. *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*. "Biblioteca de Cultura Moderna y Contemporánea". Ed. Minerva. Barcelona, 1922

Delgado Cabrera, A. "José-María de Heredia: perfección formal y exaltación del colonialismo",

Diaconescu, A. M^a. “¿Par nasiana o sim bolista? Estudio comparativo de la «Sinfonía en gris mayor» de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, II-III (1973-1974), 791-810.

Díaz Alejo, Ana Elena y Prado Velázquez, Ernesto (estudio preliminar).

-*Índices de El Domingo (1871-1873)*. Centro de Estudios Literarios. UNAM, México, 1959.

-*Índices de El Nacional (1880-1884)*. Centro de Estudios Literarios. UNAM, México, 1961.

-*Índice de la Revista Azul (1894-1896)*. Centro de Estudios Literarios. UNAM, México, 1968.

Díaz de Castro Francisco José. “Francisco Villaespesa y las poéticas de fin de siglo”. *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 614, 1998 (Ejemplar dedicado a: La regeneración literaria del 98), pags. 12-14.

Díaz Melian, Mafalda Victoria. *Índice de la Revista del Instituto Paraguayo (1896-1909)*. Publicaciones del Instituto Nacional del Profesorado Secundario. Paraná, 1970.

Díaz-Plaja, Guillermo

-(dir.) *Historia general de las literaturas hispánicas*. Tomo IV. Siglos XVIII y XIX. Segunda parte. / Tomo V. Postromanticismo y Modernismo. Vergara. Barcelona, 1968.

-*Modernismo frente a Noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*. “Selecciones Austral”. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

Díez Canedo, Enrique. “Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo”, *Revista de Libros*, Año II, nº 8, pp. 55-65, Madrid, enero de 1914.

Díez de Revenga, María Josefa. “Sobre Ricardo Gil y *La caja de música*”, en *Homenaje a Baquero Goyanes*, Madrid, 1974, pp. 69-78.

Díez Echarrí, Emiliano. “Métrica modernista: innovaciones y renovaciones”. *Revista de literatura*, 11: 21/22 (1957: enero/jun.) pp. 102-120.

d’Ors, Miguel

-*Estudios sobre Manuel Machado*. “Los cuatro vientos”. Ed. Renacimiento. Sevilla, 2000

-*Posrománticos, modernistas, novecentistas (Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea)*. “Iluminaciones”. Ed. Renacimiento. Sevilla, 2005

Donaire, M^a Luisa y La farga, Francisco (ed). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1991

Duplessis, Gustavo. “Julián del Casal”, *Revista bimestre cubana*, vol. LIV (1944), pp. 31-75; 140-170; 241-283.

Durán, Manuel. “Gutiérrez Nájera y Teófilo Gautier”, *Revista de la Universidad de México*, marzo de 1954, vol. VIII, Nº 7, pp. 6-7.

Englekirk, J. E. “La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica”. *Revista Iberoamericana*. Números 51, 52, 53 y 55. Años 1961-63.

Espejo-Saavedra, Rafael. *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1986.

Eymar Benedicto, Marcos. “En el espejo del otro: La poesía entre dos mundos de José-María de Heredia y Leopoldo Díaz”. Actas del Congreso Internacional *La cultura del otro: español en*

Francia, francés en España. APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2006.

Faurie, M.-J. *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*. Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques. París, 1966.

Fein, John M. *Modernismo in Chilean Literature*, Duke University Press, Estados Unidos, 1965.

Fernández Almagro, Melchor. "Antonio de Zayas, duque de Amalfi". *En torno al 98. Política y literatura*. Jordán. Madrid, 1948, pp. 181-184.

Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia (estudio y antología)*. Hiperión. Madrid, 1994.

Fernández-Molina, A. *La Generación literaria del 98*. Ediciones Libertarias. Madrid, 1998.

Fernández Sánchez, Carmen. "Théophile Gautier en Espagne". *Bulletin de la société Théophile Gautier*. 5. 1983. 155-157

Fernández Shaw, Guillermo. *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1969.

Fernández Urtasun, Rosa. *Poéticas del modernismo español*. "Colección Cátedra Félix Huarte". EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona, 2002.

Ferreres, Rafael.

- "Diferencias y coincidencias entre Salvador Rueda y Ruben Dario". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 169 (1964), p. 39-44.

- *Verlaine y los modernistas españoles*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1975.

Flores Arroyuelo, Francisco José "Arte Joven: 1901, una revista modernista". *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, Nº 7, 2002, pags. 23-30.

Flores, M. J. "Ramiro de Maeztu y la crisis de fin de siglo", *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, Siena, 5-7 marzo 1998, Vol. 1, 1999 (Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri), págs. 305-320.

Fogelquist, Donald F. *Espanoles de América y americanos de España*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos, Madrid, 1968.

Francisco Gavidia. Bibliografía compilada por la Biblioteca Nacional. *Anaqueles* (número extraordinario). Primer Centenario de la Biblioteca Nacional. Administración de Bibliotecas y Archivos Nacionales. San Salvador, 1970.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. "Letras e ideas". Ed. Ariel. Barcelona, 1996.

Freixa, Mireia. *El modernismo en España*. "Cuadernos arte Cátedra". Cátedra. Madrid, 1986.

Fuente, Bienvenido de la. *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*. "Hispanistische Studien". Lang. Frankfurt, 1976.

Fuentes, Víctor (ed.). *Poesía bohemia española. Antología de temas y figuras*. “Biblioteca de la Bohemia”. Celeste Ediciones. Madrid, 1999.

Funes, J. A. “Froylán Turcios (1874-1943) y el modernismo en Centroamérica”. *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 35, 2006 (Ejemplar dedicado a: *Cantos de vida y esperanza* (1905-2005), págs. 195-220.

Galeote, Manuel (ed.). *Andalucía y la bohemia literaria*. Editorial Arguval. Málaga, 2001.

Gallego Morell, A.

-“La poesía modernista de Manuel Reina”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*. Excma. Diputación Provincial. Córdoba, 1987.

-“Manuel Reina en la espiral del Modernismo”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*. Excma. Diputación Provincial. Córdoba, 1987.

Gallego Roca, Miguel. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. “Literatura y Lingüística”. Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones. Almería, 1996.

Gayton, Gillian. *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*. Bello. Valencia, 1975

Gener, Pompeyo. *Literaturas malsanas*. Fernando Fe. Madrid, 1894.

Gicovate, Bernardo.

-*Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la Poesía Modernista*. Ed. Asomante. San Juan de Puerto Rico, 1962.

-*Ensayos sobre poesía hispánica. Del modernismo a la vanguardia*. Ed. De Andrea. México, 1967.

Giné, Marta (ed.) *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*. Universitat de Lleida. Lleida, 1999.

Giné, M. & Domínguez, Y. (eds.), *Prensa hispánica i literatura francesa al segle XIX. Petites i grans ciutats*. Edicions de la Universitat de Lleida. Lleida, 2004.

González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Ed. Porrúa. Madrid, 1983.

González-Blanco, Andrés.

-*Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío. Estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos*. A. Marzo. Madrid, [s. a., pero 1908].

-*Escritores representativos de América*. Ed. América, Madrid, 1917.

González del Valle, Luis T. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. “Ensayo”. Ed. Verbum. Madrid, 2002.

González de Prada, Adriana. *Mi Manuel*. Ed. Cultura Antártica. Lima, 1947.

González García, Juana María. “Antonio de Zayas: el mar, la fuente y el agua”, en *Darío a Diario: Rubén y el modernismo en las dos orillas* / coord. por Ángel Esteban. “Biblioteca de Bolsillo” Universidad de Granada. Granada, 2007, págs. 401-420.

González Herrán, José Manuel. “Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)”. En Salvador García Castañeda (coord.), *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 177-187.

González Ollé, Fernando. "Antonio de Zayas, principal poeta del Parnasianismo o español", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 4 (1982), 129-145.

Gottlieb, Marlene (ed.). *Las revistas modernistas de Francisco Villaespesa*. Anel. Granada, 1995

Grande Quejigo, Francisco Javier. "Electra, una revista finisecular". *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 14, 1991, pags. 205-224

Grant, R. P. "François Coppée and Gutiérrez Nájera". *Hispanic Review*, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1945), pp. 67-71.

Grossmann, Rudolf. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid, 1972.

Guandique, José Salvador. *Gavidia, el amigo de Darío*. Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación. San Salvador, 1965.

Gullón, Germán. *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*. "Estudios críticos de literatura". Biblioteca Nueva. Madrid, 2003.

Gullón, Ricardo.

-*La invención del 98 y otros ensayos*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1969.

-*El modernismo visto por los modernistas*. "Punto Omega". Guadarrama-Labor. Barcelona, 1980.

-*Direcciones del Modernismo*. "Alianza Universidad". Ed. Alianza, Madrid, 1990.

Gutiérrez, J. I.

-*"Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano"*. *Livius: Revista de estudios de traducción*, 1 (1992) 69-84.

-*"La vertiente romántica en la obra de Manuel Gutiérrez Nájera: su poesía"*. *Literatura mexicana* (UNAM), Vol. 3, nº 2 (1992) 305-338.

Gutiérrez Girardot, Rafael. "Tres revistas colombianas de fin de siglo". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, nº 27, vol. XXVIII, 1991. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República:
[<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol27/tres1.htm>]

Gutiérrez Nájera, Margarita. *Reflejo. Biografía anecdótica de Manuel Gutiérrez Nájera*. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1960.

Hambrook, Glyn.

-*"Baudelaire canonisé et le modernismo espagnol: la revue Helios 1903-1904"*. *Bulletin Baudelairien* 30 (1995)

-*"Baudelaire y España"*. *Estudios de investigación franco-española* 7 (1992). 71-75

-*"La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)"* *Estudios de investigación franco-española* 4 (1991). 99-102

-*The influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*. (Tesis doctoral). Nottingham University. Nottingham, 1985.

Handelsman, Michael H. *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Azuay. Cuenca, Ecuador, 1981.

Hauser, Rex Brian. *Parnassianism in the theory and literature of spanish-american and spanish poets*. Tesis doctoral, University of Michigan, 1988. University Microfilms International. Michigan, 1992.

Henríquez Ureña, Max.

-*El retorno de los galeones*. Renacimiento. Madrid, 1930.

-*Les influences françaises sur la poésie hispano-américaine*. Institut des Etudes Américaines. Paris, 1938.

-“Poetas cubanos de expresión francesa”, *Revista Iberoamericana*, nº 6 (mayo de 1941), pp. 301-344

-*Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. “Biblioteca Americana”. Fondo de Cultura Económica. México, 1949.

Hernández Aguirre, Mario. *Gavidia. Poesía, Literatura, Humanismo*. Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. San Salvador, 1968.

Hernández-Miyares, Julio E. “Julián del Casal: Apuntes sobre la influencia parnasiana en su obra literaria”, en *Homenaje a Humberto Piñera*. Ed. Playor. Madrid, 1979, pp. 117-124.

Hernández Prieto, María Isabel. “Escritores hispanoamericanos en *La Ilustración Española y Americana* (1869-1899)”. *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 24, 1995, págs. 205-224.

Herrera Ana que de Baltiá, J. J. e Isamat Anaque de Catalina, J. M. A. “Ascendencia de la familia Heredia en Las Antillas” (2010), artículo sólo disponible en versión digital en www.sangrial.com.

Herrera, Luis Carlos. *Rivera, lírico y pintor*. Biblioteca Colombiana de Cultura. Ministerio de Educación Nacional. Bogotá, 1972.

Herrero, J. “Fin de siglo y Modernismo: La virgen y la hetaira”, en *Revista Iberoamericana*, 46 (1980), pp. 29-50.

Hilton, Ronald. “Anatole France y la América Latina”, *Revista Iberoamericana*, nº 6, mayo de 1941, pp. 291-299.

Huertas Vázquez, Eduardo. *La Joven España: Germinal y Gente Nueva*. Ciclo de conferencias, Revolución y restauración en Madrid (1868-1902): 23. Artes Gráf. Municipales, Madrid, 1995.

Ibarra, Cristóbal Humberto. *Francisco Gavidia y Rubén Darío. Semilla y floración del modernismo*. Departamento Editorial del Ministerio de Cultura. San Salvador, 1958.

Índices de revistas cubanas. Siglo XIX. Biblioteca Nacional José Martí (ed). La Habana, 1970.

Íñigo-Madrigal, Luis. “Darío en Chile: La canción del oro”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 1999, nº 28, pp. 787-806.

Isado Jiménez, Pedro Jesús. *Salvador Rueda, poeta modernista* (recensión de tesis doctoral). Gráf. Cervantes. Ciudad Real, 1992.

Jaimes-Freyre, Mireya. *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre*. Gredos. Madrid, 1969.

Jiménez-Cervantes Arnao, M^a del Mar. “Traducción de la poesía parnasiana en dos revistas de El Salvador. Análisis formal de las versiones de algunos poemas de Leconte de Lisle y José María de Heredia”. *Anales de Filología Francesa*, 17 (2009) pp. 169-181.

Jiménez, José Olivio.
El simbolismo. Taurus. Madrid, 1979.

Jiménez, José Olivio, y Morales, Carlos Javier (introducción crítica y antología). *La prosa modernista hispanoamericana*. “Literatura”. Alianza Editorial. Madrid, 1998.

Jiménez, Juan Ramón.
-*La corriente infinita*. Aguilar. Madrid, 1961.
-*El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Ed. de Jorge Urrutia. Visor. Madrid, 1999.
-“El modernismo poético en España y en Hispanoamérica”. *Revista de América*, VI, pp. 17-30.

Jiménez Martos, Luis. *Villaespesa*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1978.

Jiménez Morales, María Isabel.
-“Ramón A. Urbano Carrere (1865-1913): apuntes biográficos”. *Jábega*, nº 60, 1987, pp. 68-74.
-“La obra literaria de Ramón A. Urbano Carrere”. *Jábega*, nº. 62, 1988, pp. 69-80.

Juretschke, Hans. *España ante Francia*. Editora Nacional. Madrid, 1940.

Kaliman, Ricardo J. “La carne y el mármol. Parnaso y Simbolismo en la poética modernista hispanoamericana”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Núm. 146-147, Enero- Junio 1989, pp. 17-32.

Karsen, Sonja.
“Guillermo Valencia, poeta modernista”. *Thesaurus*. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Tomo XXXV. Núm. 3 (1980).
“Guillermo Valencia, el poeta como traductor”. *Thesaurus*. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Tomo XL. Núm. 2 (1985).

Korn, Guillermo. *Obra y gracia de El Cojo Ilustrado*. Instituto de Investigaciones de Prensa. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1967.

Kress, D. M. «The weight of French Parnassian influence in the Modernista Poetry of Manuel Gutiérrez Nájera.» *Revue de littérature comparée* (1937), 555-571.

Kronik, J. W.
-“Clarín and Verlaine”. *Revue de littérature comparée* 37 (1963), pp. 368-384
-“Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés”, en *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, ed. de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 163-174.
-“Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*. Córdoba, Diputación Provincial, 1987, 35-51.

Lacau, María Hortensia y Manacorda de Rosetti, Mabel, “Antecedentes del Modernismo en Argentina”, *Revista Cursos y conferencias*, Buenos Aires, nº XXXI, 1947, pp. 163-192.

Lafarga, Francisco. *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España (siglos XVI-XX)*. PPU. Barcelona, 1998.

Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (eds.) *Historia de la traducción en España*. “Biblioteca de

Traducción". Ambos Mundos. Salamanca, 2004.

Lafleur, Héctor René, Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando Pedro: *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires 1962.

Lían Entralgo, Pedro. *La Generación del 98*. Colección Austral. Espasa, 1997.

Lama, Migu el Ángel, "Enrique Díez-Canedo y la poesía extranjera", *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, nº 22-23, 1999-2000, págs. 191-228

Laplane, M. "Menéndez Pelayo et la France". *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*. 97 (enero-febrero 1957) 9-13.

Lapuya, Isidoro L. *La bohemia española en París a fines del siglo pasado*. "Biblioteca de rescate". Renacimiento. Sevilla, 2001.

Leavitt, Sturgis E. *Revistas hispanoamericanas: Índice bibliográfico (1843-1935)*. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. Santiago de Chile, 1960.

Lenzi, Maria Beatrice. "El color y la forma: modernismo y artes plásticas. Crónicas y prosas de Ángel de Estrada". *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*; Roma, 16-18 settembre 1999 / coord. por Antonella Cancellier, Renata Londero, Vol. 1, 2001 (*Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*), págs. 317-340.

Letona, René. "Las colaboraciones de Rubén Darío en la revista salvadoreña *La Quincena*". *Anales de Literatura Hispanoamérica*, 32, 2003, pp. 115-122

Lezama Lima, José. *Analecta del reloj. Ensayos*. Orígenes. La Habana, 1953.

Lida, Raimundo. "Los cuentos de Rubén Darío", *Letras hispánicas*, FCE, México, 1958.

Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931) Actas del Congreso Internacional, Lugo, 25-28 noviembre de 2008. Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

Litvak, Lily

-*Erotismo fin de siglo*. Casa Editorial Bosch. Barcelona, 1979.

-*El Modernismo* (ed.). Serie "El escritor y la crítica". Ed. Taurus. Madrid, 1981.

-*"Exotismo arqueológico en la literatura española de fines del siglo XIX. 1880-1895"*. *Anales de literatura española*, Nº 4, 1985, págs. 183-196.

-*El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX*. Ed. Taurus. Madrid, 1986.

-*España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Anthropos. Barcelona, 1990.

Llopesa, Ricardo.

-*"Precedentes del modernismo"*. *Turia. Revista cultural*. Nº 12, 1989. págs. 15-24.

-*"Pensamiento de otoño de Rubén Darío"*. *Barcarola. Revista de Creación Literaria*, 1992, (39): 209-215.

-*"Influencia parnasiana en "La Bacanal" de Salvador Rueda"*. *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX : homenaje a Juan María Díez Taboada*, CSIC. Madrid, 1998, pp. 277-281

López Castro, Armando. "Salvador Rueda y su actividad renovadora". *A zaga de tu huella: homenaje al prof. Cristóbal Cuevas* / coord. por Salvador Montes Peydró, Vol. 2. Málaga, 2005. pp. 63-92.

López Jiménez, Luis. "Juicios de Antonio Machado sobre la literatura francesa de entre siglos" (XIX-XX) *Barcarola* 31-32 (1989) 179-184.

López, Vicente Cristóbal. "Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda". *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, Vol. 22, nº 2, 2002, págs. 493-518.

Loprete, Carlos Alberto. *La literatura modernista en la Argentina*. "Biblioteca de Estudios Breves". Ed. Poseidon. Buenos Aires, 1955.

Lozano, Carlos. *Rubén Darío y el Modernismo en España (1888-1920)*. Las Américas Publishing Company. Nueva York, 1968.

Luna Guillén, María Josefa. *Ricardo Gil. Poeta de atardecer y de alba*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1978.

Mainer, José-Carlos.

-(ed.) *Modernismo y 98 / Modernismo y 98 (primer suplemento)*, en *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por F. Rico. Editorial Crítica. Barcelona, 1980-1994.

-& Jordi Gracia (eds.). *En el 98 (Los nuevos escritores)*. Fundación Diques de Soria. Visor Libros. Madrid, 1997.

-*La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. "Crítica y estudios literarios". Crítica. Madrid, 1999.

Maldonado de Guevara, F. "La función del alejandrino francés en el alejandrino español de Rubén Darío", *Revista de literatura*, 4:7 (1953: jul. / sept.).

Mansberger Amorós, R. "Un parnasio español bajo el signo de Heredia: Antonio de Zayas y Beaumont, Duque de Amalfi", *Revista de Literatura*, LIV (1992), núm. 108, 619-637.

Mapes, Erwin K. *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. Librairie Ancienne Édouard Champion. París, 1925.

Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1973.

Marini-Palmieri, Enrique.

-"Situation du modernisme en 1907: une "enquête" du mensuel "El nuevo Mercurio". Separata de *Média et représentation dans le monde hispanique au XXe siècle*. Faculté des Langues et civilisation étrangères. Dijon, 1988.

-*El Modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. "Estudios Latinoamericanos". Ed. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1989.

Marun, Gioconda. " *Revista literaria* (Buenos Aires, 1879) . Una ignorada publicación del modernismo argentino". *Revista iberoamericana*. Enero- Junio N° 146- 147 Vol LV. Madrid: 1989. P 62-89

Matilla, Mirtha Susana. "La función del poeta en el discurso del modernista argentino Leopoldo Díaz". *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 9, 1988, págs. 91-100.

Mayz, Carmen C. de. *Índice de la revista Cosmópolis (1894-1895)*. Centro de Investigaciones Literarias. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, 1972.

Marín Hernández, David. *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*. Miguel Gómez Ediciones. Málaga, 2007.

Martín Vega s, Rosa Ana . *Análisis de los textos literarios de la modernidad española*. “Didáctica”. Port-Royal Ediciones. Granada, 2000.

Martínez, David. *Enrique Banchs. Poeta del sentimiento humano*. Ed. Plus Ultra. Buenos Aires, 1975.

Martínez Cachero, José María. “Salvador Rueda y el modernismo”, en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Vol. 1, *El canto de las sirenas (páginas de investigación y crítica)*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 2000, pags. 357-374.

Martínez Cuadrado, Jerónimo.

“La función del poeta francés del siglo XIX según sus creadores”. *Anales de filología francesa*, Nº. 9, 1998-2000 (Ejemplar dedicado a: Homenaje al profesor D. Francisco Martín Más), págs. 205-226.

“El cisne, leit-motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista”. *Anales de filología francesa*, Nº. 10, 2001-2002, págs. 83-100.

Martínez, Fernando Antonio. “Individuo y cosmos en la poesía de J. M. Rivas Groot”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo XVIII, nº 1, enero-abril de 1963.

Martínez Hernández, Marcos. “Un modernista parnasiano en la literatura canaria: Manuel Verdugo”. *Varia lección sobre el 98: el modernismo en Canarias: (homenaje a Domingo Rivero)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 25-56.

Martínez Zuccardi, Soledad. *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la Revista de Letras y Ciencias Sociales (Tucumán, 1904-1907)*. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, 2005.

Mas y Pi, Juan. *Leopoldo Lugones y su obra*. Renacimiento. Buenos Aires, 1911.

Mejías Alonso, Almudena.

-“Hispanoamericanos en *El álbum de Madrid*. Variantes rubendarianas y otros comentarios”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26, II. Servicio de Publicaciones, UCM. Madrid, 1997.

-“El final del siglo XIX: relaciones culturales entre España e Hispanoamérica”, *Revista General de Información y Documentación*, vol. 9, nº 2, 1999.

Mena Betancourt, Ana Ruth. *Guillermo Valencia y las escuelas literarias*. Tesis inédita, presentada en la Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1957.

Méndez-Peñate, Sergio. *Manuel González de Prada y su obra poética*. Las Ameritas Publishing Company. Nueva York, 1971.

Méndez Plancarte, A. *Díaz Mirón, poeta y artífice*. “Clásicos y modernos”. Antigua Librería Robredo. México, 1954.

Meza Fuentes, Roberto. *La poesía de José Santos Chocano*. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, 1935.

Miliani, Domingo. *Vísperas del modernismo en la poesía venezolana*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1968.

Miñano Martínez, Evelio. “ *España: un viaje de Théophile Gautier a su poética*”. Actas del Congreso Internacional *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2006.

Miranda Cárabes, Celia (estudio preliminar). *Índice la Revista Nacional de Letras y Ciencias (1889-1890)*. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM, México, 1980.

Miró, Emilio. “Manuel Machado y la pintura”. *Quimera* (Barcelona). nº 155, febrero de 1997, pp. 46-51.

Modernismo y Modernidad en el ámbito hispánico. Trinidad Barrera (ed.). Universidad Internacional de Andalucía y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Sevilla, 1998.

Molina Núñez, Julio y Araya, Juan Agustín. *Selva lírica: estudios sobre los poetas chilenos*. Sociedad Imprenta y Litografía Universo. Santiago de Chile, 1917.

Monner Sans, José María. *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. El Colegio de México. México, 1952.

Monguió, Luis. “El agotamiento del modernismo en la poesía peruana”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XVIII, Núm. 36, Septiembre 1953, pp. 227-267.

Monterde, Francisco. *Salvador Díaz Mirón. Documentos. Estética*. UNAM. México, 1956.

Montero Bustamante, R. “La Revista de Julio Herrera y Reissig”, *Revista Nacional*, VIII, 92, agosto de 1945.

Morales, Carlos Javier. *La poética de José Martí en su contexto*. Editorial Verbum. Madrid, 1994.

Morán, Francisco, “Las cartas de Julián del Casal a Gustave Moreau”, revista digital *Katay*, nº 3-4, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria: <http://www.katatay.com.ar/art/12.html>.

Moreau, Pierina Lidia. *Leopoldo Lugones y el simbolismo*. Ed. La Rija. Buenos Aires, 1972.

Moser, Gerald M. y Woodbridge, Hensley C. *Rubén Darío y “El Cojo Ilustrado”*. Hispanic Institute, Colombia University. Nueva York, 1961-1964.

Náter, Miguel Ángel. “De míticas mujeres: asedio al erotismo de la poesía modernista en Puerto Rico”. *Scriptura*, Nº 19-20, 2008 (Ejemplar dedicado a: Mujer y género en las Letras hispánicas), págs. 163-186.

Navajas, Gonzalo. *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004.

Navarro, Eloy.

-“El “Museo” de Manuel Machado”, *Philologia hispalensis*, nº 9, 1994, págs. 17-32.

-“La pintura como referente en Machado y Antonio de Zayas”, *Crisol de estudios filológicos* / coord. por Stephan Ruhstaller. Universidad de Huelva. Huelva, 1995, págs. 241-286.

Neria Vilas, Xosé. *Índice da revista “El Eco de Galicia” (A Habana, 1878-1901)*. Edición do Castro. Sada, A Coruña, 1988.

Niemeyer, Katharina. *La poesía del premodernismo español*. “Biblioteca de Filología Hispánica”. CSIC. Madrid, 1992.

Nucete Sardi, J. “Revista Venezolana de José Martí”, *Cultura Universitaria*, Números 35 y 36, (1953).

Núñez, Estuardo.

-“Baudelaire en el Perú”, *Letras*, nº 60 (1958), pp. 58-65.

-*Las letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997. Disponible en formato digital en “Biblioteca Digital Andina”: <http://www.comunidadandina.org>.

Ocampo Moscoso, Eduardo. *Personalidad y obra poética de don Ricardo Jaimes Freyre*. Editorial Universitaria. Cochabamba, 1968.

Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Las Ameritas Publishing Company. Nueva York, 1961.

Ortega Torres, José J.

- *Índice de “El repertorio colombiano”*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1961.

- *Índice del “Papel periódico ilustrado” y de “Colombia ilustrada”*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1961.

Ory, Eduardo de. *Manuel Reina. Estudio biográfico seguido de numerosas poesías de este autor, no coleccionadas en sus libros*. Ed. “España y América”. Cádiz, 1916.

Pabón Pérez, Hugo Leonardo. *Miguel Antonio Caro. Bibliografía. Tomo II: Poesía y traducciones poéticas*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 2003.

Pagano, José León. *Al través de la España literaria*. 2 volúmenes. Casa Editorial Maucci. Barcelona, 1904.

Palenque, Marta.

- *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español: la Ilustración española y americana (1869-1905)*. Alfar. Sevilla, 1990.

- “Salvador Rueda, director de la *Gran Vía* (1894-1895) y la renovación poética finisecular”. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 15, Nº 1, 2002, pags. 31-54.

Paniagua, Domingo. *Revistas culturales contemporáneas. I. De “Germinal” a “Prometeo”*. Ediciones “Punta Europa”. Madrid, 1964.

Pardo, Miguel Eduardo. *Al trote: siluetas, croquis, rasgos, artículos literarios y descripciones instantáneas de París y Madrid*. Hermanos Garnier. París, 1894.

Pariente, Ángel. *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX. Renacimiento*. Sevilla, 2003.

París, Luis. *Gente Nueva: crítica inductiva*. Imprenta Popular. Madrid, s. f.

Patout, Paule Anne. “Teófilo Gautier y Alfonso Reyes, prosista y poeta”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* / coord. por Carlos H. Magis. El Colegio de México, México D. F. 1970, págs. 679-683.

Paz, Ramón. *Revista contemporánea. Madrid (1875-1907)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Miguel de Cervantes", Madrid, 1950.

Pedraza, Felipe B. y Rodríguez, Milagros. *Manual de literatura española. VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos. / IX. Generación de fin de siglo: Prosistas*. Cénlit Ediciones. Tafalla (Navarra), 1986-2000.

Peers, E. Allison. *Historia del movimiento romántico español*. 2 tomos. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1973.

Pegenaute, Luis (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. PPU. Barcelona, 2001.

Pera, Cristóbal. "El mito de París en el modernismo hispanoamericano". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 658, 2005, págs. 9-20.

Perea Romero, Martín. *Catálogo de El Cojo Ilustrado (1892-1915)*. Ed. Centauro. Caracas, 1975.

Pérez, Alberto Julián, "Los comienzos poéticos de Darío: Romanticismo y Parnaso", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 21 (1992), 483-494.

Pérez Ferrero, Miguel. *Vida de Antonio Machado y Manuel*. "Colección Austral". Espasa-Calpe. Madrid, 1973.

Pérez Martínez, Rosa María. *Don Jorge Schmidke (estudio monográfico)*. [s. n.]. Caracas, 1972.

Pérez Poiré, M. "Manuel Reina y Montilla, primera voz modernista en España", en *Boletín de la Biblioteca Nacional de México* 17 (1966) pp. 73-88

Phillips, Allen W.

-*Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1974.

- "Parnasianismo, modernismo y tradicionalismo (a propósito de Antonio de Zayas)", *La Torre*, nueva época, III (1989), núm. 10, 259-279.

Piñero, P. y Reyes, R. (eds.). *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1993.

Polo García, Victorino. *El modernismo. I: la pasión de vivir el arte / II: una antología*. "Biblioteca de Divulgación Temática". Montesinos. Barcelona, 1987.

Pont, Jaime (ed.) *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Milenio. Lleida, 1997.

Prieto, Antonio, y Villena, Luis Antonio de. *El tema del amor en la poesía*. Biblioteca Cultural R.T.V.E. Ed. Planeta. Barcelona, 1977.

Primo Cano, Carlos.

- "La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé". *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, nº. 28, 2010, págs. 129-180.

- "Calas en torno a la visión orientalista de Antonio de Zayas", *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, nº 28, 2010, págs. 153-184

Quiles Faz, Amparo.

-*Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*. AEDILE. Málaga, 2004.

-“De Benaque a Greci a: Salvador Rueda y la antigüedad clásica”, en *La tradición clásica en Málaga (siglos XVI-XXI). III Congreso de Historia Antigua de Málaga*, Málaga, 2005, pp. 279-296.

Ramos-Gascón, Antonio. “La revista “*Germinál*” y los planteamientos estéticos de la “gente nueva””. En *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura: estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. “*Letras e ideas*”. Ariel. Barcelona, 1974, págs. 124-142.

Ramos Molina, Francisco José. “La religiosidad en la poesía de Salvador Rueda”, en *Patrimonio literario andaluz*, coord. por Antonio A. Gómez Yebra, Vol. 3, 2009, págs. 61-80.

Revilla, Manuel de la. *Principios de literatura general e historia de la literatura española*. Tipografía del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos. Madrid, 1872.

Reyes, Alfonso.

-*Obras Completas*. Tomo I: *Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia* / Tomo XII: *Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España*. Colección “*Letras Mexicanas*”. Fondo de Cultura Económica. México, 1955-1960.

-*La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*. “*Narradores de hoy*”. Editorial Bruguera. Barcelona, 1986.

Ribbans, Geoffrey. “La *Revista Ibérica* (1902): una revista modernista olvidada”, *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, tomo II, Granada, Universidad de Granada, 1989.

Rico, Francisco (coord.) *Historia y crítica de la literatura española*.

III. *Siglos de oro: Barroco*. “*Páginas de Filología*”. Crítica. Barcelona, 1983.

V. *Romanticismo y Realismo*. “*Páginas de Filología*”. Crítica. Barcelona, 1982.

Río, Ángel del. *Historia de la literatura española*. 2 tomos. “*Grandes obras de la cultura*”. Ed. Gredos. Madrid, 2011.

Rivera Rodas, Óscar. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*. Ed. Alhambra. Madrid, 1988.

Rivero, Joaquín. *El parnasianismo y Manuel Verdugo*. “*Colección Zafir*”. El Vigía Editora. Santa Cruz de Tenerife, 2009.

Rodríguez, Cristóbal. *Páginas literarias*. Tip. Moderna. Panamá, 1917.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. “La creación poética de Enrique Díez-Canedo: hacia una didáctica de los elementos poéticos”. *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, nos. 22-23, 1999-2000, pp. 371-382.

Romera Pintor, Ángela Magdalena. *Cosmovisión y simbolismo en la obra poética de Ricardo Jaimes Freyre*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 2009.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*. “*Acta Salmanticensia*”. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Salamanca. Salamanca, 1991.

Sabido, Vicente. “El arte del soneto en Manuel Machado”, *Revista de literatura*, Tomo 48, nº 95, 1986, págs. 115-128.

Sáez Hermosilla, Teodoro. “El soneto parnasiano en versión española: teoría y crítica”, *Livius*,

León, núm. 4 (1993), 205-215.

Sáez Martínez, Begoña. *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*. “Estudis universitaris”. Institució Alfons el Magnànim. Valencia. 2004.

Sainz de Robles, Federico.

- *Historia y antología de la poesía castellana*, Aguilar. Madrid, 1950.

- *Los movimientos literarios*. Aguilar. Madrid, 1957.

Salinas, Pedro.

- *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Seix Barral. Barcelona, 1975.

- *Literatura Española Siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 2001.

Sánchez Alonso, Fernando. “Francisco Villaespesa: el primer modernista español”. *Didáctica (Lengua y literatura)*, nº 9, 1997, pp. 195-226.

Sánchez, Luis Alberto.

- “Clásicos de América: Manuel González Prada”. *Revista Iberoamericana*, nº 6 (mayo de 1941), pp. 285-290.

- “Chocano, traductor”. *Letras*, nº 60 (1958), pp. 72-77.

Sánchez Trigueros, Antonio. *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*. Universidad de Granada. Granada, 1974.

Sánchez Vigil, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España: del Romanticismo a la Guerra Civil*. Ed. Trea. Gijón, 2008.

Scari, Robert M. “Los crepúsculos del jardín de Leopoldo Lugones”. *Revista Iberoamericana*, Vol. XXX, Núm. 57, Enero-Junio 1964 - Homenaje a Leopoldo Lugones, pp. 105-121.

Scarone, Arturo. “La prensa periódica del Uruguay de los años 1896-1900”. *Revista Nacional*, XV, 44, (agosto de 1941), pp. 270-292; XVI, 49 (enero de 1942), pp. 71-99.

Schade, George. “La mitología en la poesía de Guillermo Valencia”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXIV, nº 47, enero-junio 1959.

Sellés, Carmen Luna. *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*. “Colección Lalia”. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2002.

Sequeira, Diego Manuel.

- *Rubén Darío criollo, o Raíz y médula de su creación poética*. Ed. Guillermo Kraft. Buenos Aires, 1945.

- *Rubén Darío criollo en El Salvador: segunda estada o atalaya de su revolución poética*. Editorial Hospicio. Nicaragua, 1964.

Serrano Alonso, Javier. “Autosemblanzas modernistas: el “número lírico” de *Renacimiento* (1907)”. *Príncipe de Viana*. Anejo, Nº. 18, 2000 (Homenaje a Francisco Ynduráin), pags. 381-392

Sésé, B. “Résonance baudelairienne dans la poésie d’Antonio Machado”. *Les langues néo-latines*, nº 203 (1972), pp. 37-44.

- Shaw, Donald. *La Generación del 98*. "Crítica y estudios literarios". Crítica. Madrid, 1997.
- Siebenmann, Gustav. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1973
- Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los veinte años*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1966.
- Simón Díaz, José. "La literatura francesa en veinticuatro diarios madrileños de 1830-1900", *Revista de literatura* 63-64, 237-264 (1967).
- Schulman, Ivan A. *Génesis del Modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. El Colegio de México. Washington University Press. México, 1966.
- Schulman, Ivan A. y González, Manuel Pedro. *Martí, Darío y el modernismo*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1974.
- Soto, Rafael A. y Van Roosbroeck, G. L. *Un olvidado precursor del modernismo francés: Della Rocca de Vergalo*. Institut des Études Françaises. Columbia University. Nueva York, 1928.
- Suárez León, Carmen. *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso, Baudelaire*. Centro de Estudios Martianos. La Habana, 2001
- Suárez Miramón, Ana. *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Colección "Arcadia de las letras". Laberinto. Madrid, 2006.
- Sunyer Molné, Magí. "La literatura modernista catalana", *Catalònia*, Año 1987, nº 4, pp. 12-13
- Tauzin, Isabel (ed.). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Actas del coloquio internacional ERSAL-AMERIBER EA 3656. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, 2006.
- Toruño, Juan Felipe. *Gavidia. Entre Raras Fuerzas Étnicas*. Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. San Salvador, 1969.
- Torre, Guillermo de. *Del 98 al Barroco*. "Campo Abierto". Ed. Gredos, Madrid, 1969.
- Torres Rioseco, Arturo. *Precursores del Modernismo*. Calpe, Madrid, 1925. / 2ª edición aumentada: Las Americas Publishing Company, New York, 1963.
- Torres Roggero, Jorge.
 -"El joven Lugones: sus aportes a la poética del modernismo". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Vol. 65, Nº 257-258, 2000, págs. 291-304.
 -*El combatiente de la aurora. Lugones, Córdoba y los inicios de la modernidad literaria*. Alción. Córdoba, 2000.
- Trapiello, Andrés. *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*. "La España plural". Planeta. Barcelona, 1997.
- Uhrhan de Irving, E. "Rubén Darío y Narciso Tondreau, íntimos amigos de Chile", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* / coord. por Carlos H. Magis, 1970, págs. 883-892.
- Unamuno Pérez, María de la Concepción de. *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*.

“Biblioteca Unamuno”. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1991.

Urrutia, Jorge.

-“El camino cerrado de Gaspar Núñez de Arce”. *Anales de Literatura Española*, nº 2, (1983), pp. 491-508.

-“Las dudas del modernista: compromiso social y esteticismo o el miedo a la joven América”, *Revista de literatura*, 50:100 (1988: jul. / dic.) p.467.

-*Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*. “Estudios críticos de literatura”. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004.

Utrera Torremocha, María Victoria.

Teoría del poema en prosa. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999.

El simbolismo poético. Estética y teoría. Verbum. Madrid, 2011.

Valbuena, Antonio de. *Ripios ultramarinos*. 4 volúmenes. Librería de Victoriano Suárez. Madrid, 1893-1902.

Valbuena Prat, Ángel. *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*. Sección Universitaria de Canarias. Imp. de Zamorano. Santa Cruz de Tenerife, 1926, pág. 11.

Valdés, Héctor (estudio preliminar). *Índice de la Revista Moderna (1898-1903)*. Centro de Estudios Literarios. UNAM, México, 1967.

Valentí, Eduard. *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Colección “Horas de España”. Ariel, Barcelona, 1973.

Vedia, Leónidas de. *Enrique Banchs*. “Argentinos en las letras”. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires, 1964.

Villena, Luis Antonio de.

-“Un parnasiano español, Antonio de Zayas, entre el modernismo y la reacción” *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 415, 1981

-*Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*. “Cuadernos ínfimos”. Tusquets. Barcelona, 1983.

-*Diccionario esencial del Fin de Siglo*. “El Club Diógenes”. Valdemar. Madrid, 2001.

-*Los andróginos del lenguaje*. “El Club Diógenes”. Valdemar. Madrid, 2001.

-*Máscaras y formas del Fin de Siglo*. “El Club Diógenes”. Valdemar. Madrid, 2002.

Xamar, Luis Fabio. *La poesía de Enrique Bustamante y Ballivián*. Imp. Gil. Lima, 1945.

Yeves Andrés, Juan Antonio. *La España moderna. Catálogo de la editorial. Índice de las revistas*. Libris. Asociación de librerías de viejo. Madrid, 2002.

Zahareas, A. y Esteban, José.

-*Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. “Biblioteca Bohemia”. Celeste Ediciones. Madrid, 1998.

-*Contra el canon. Los bohemios en España (1880-1920)*. Ediciones del Orto. Madrid, 2004.

Zanetti, Susana (dir.). *Historia de la literatura argentina. Vol. 2: Del Romanticismo al Naturalismo. Vol. 3: Las primeras décadas del siglo*. Buenos Aires, Centro Editorial de América Latina, 1980/1986.

Zérega-Fombona, A. *Le Symbolisme français et la Poésie espagnole moderne*. “Les hommes et

les idées”. Mercure de France. París, 1920.

Zuleta, Ignacio M. “El Nuevo Mercurio (1907)”. *Inter-American Review of Bibliography*, Washington, U. S. A., XXXI, 3, (1981), 385-403.

7.2.3 Generalidades

Aguilar e Silva, Vitor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid, 1975.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Sexta edición aumentada. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid, s. f.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. “Tecnos”. Alianza editorial. Madrid, 2003.

Fletcher, Angus. *Alegoría: teoría de un modo simbólico*. Akal. Madrid, 2002.

Frevert, Ute y otros. *El hombre del siglo XIX*. Alianza Editorial. Madrid, 2001.

Gay, Peter. *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Paidós. Barcelona, 2007.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. “Marginales”. Ed. Tusquets. Barcelona, 2005.

Hinterhäuser, Hans. *Fin de Siglo. Figuras y mitos*. Taurus. Madrid, 1998.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid, 1965.

Literatura y pintura. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal. “Lecturas”. Arco libros. Madrid, 2000.

Lucie-Smith, Edward. *El arte simbolista*. “El mundo del arte”. Destino. Barcelona, 1991.

Mateo Gambarte, Eduardo. *El concepto de generación literaria*. Síntesis. Madrid, 1996.

Mill, John S.; Peacock, Thomas L.; Shelley, Percy. B. *El valor de la poesía*. “Dicho y hecho”. Hiperión. Madrid, 2002.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. “Alameda”. Tajamar Editores. Santiago de Chile, 2008.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Acantilado, Barcelona, 1999.

Tuñón de Lara, Manuel. *La España del siglo XIX*. Librería Española, París, 1968.

8 English summary

There are few terms in the plentiful historiography about Hispanic Modernism¹⁰⁰⁹ that have been more vulgarized than *Parnassianism*. Likewise, there is not even a whole study properly dedicated to its unraveling. Thrown to the limbo of the preconceived and well-known concepts, the critics have taken for granted what Parnassianism is, namely a common place to designate a source, a parcel, a period or even a defect in the Modernist literature that saves us more inquiries and so, a total reconsideration of it.

We all have talked so much about Parnassianism, and not even the Royal Academy has fixed a definition for a word that, suffering from a certain morphologic vacillation, we have been using more than a hundred years. Beyond the academic simplification, soaked with historic bad habits that perpetuate the “purely formal perfection” of the Parnassus and grant it the statute of “movement”, substituting that of the “school”, the etymology of the term refers, obviously, to the French *Parnasse*, the poetic school from the second half of the 19th century whose name derived from the foundational anthology edited by Alphonse Lemerre in 1866, *Le Parnasse contemporain*.

As we can infer, the term succeeded in the French arts, despite that, at the beginning, it did not count with the approval of Leconte de Lisle himself, great master of the School, who found the term absurd. Under the link of tradition and modernity, *Le Parnasse contemporain* underlined the affinity of those poets of the 19th century with their homologues of the 16th and 17th centuries, who named their anthologies in that way: “Parnassus” or “collection”, like in Spain. On his behalf, the subtitle of the anthology, *Recueil de vers nouveaux*, emphasized not only the verses newness, but also the manifestation of a new poetic art whose modernity wanted to break with the preceding generation. Before the publication of the collection in 1866, those poets were discredited with different nicknames, such as “stylists” or “formalists”, until the polemics that was born with the work; they were imposed with the conclusive denomination of “Parnassians”.

The adjective “Parnassian” is well documented in the Spanish arts from the 1880s, and

¹⁰⁰⁹ “Hispanic Modernism” should not be confused with the Anglo-Saxon Modernism, translated into Spanish as “Vanguardias”, a later movement that also took place brilliantly in the Hispanic literary world. We will be referring to Hispanic Modernism with or without the adjective, and only when “Vanguardias” or Anglo-Saxon Modernism is mentioned, a clarification will be added.

was widely spread at the beginning of the 20th century not only referred to the literary context. In that way, with a mostly pejorative and humoristic tone, we can see in the Fin de siècle magazines sentences like: “Parnassian bellicosity” of the Spanish army in Cuba, which means its impassivity, fickleness or laziness; “time of the Parnassian lunch”, referring to the frugality; “Parnassian oratory” of a minister, that is coldness; the “Parnassian hydrotherapy” of the Spanish parliament or even the elegance of Lagartijo, a “Parnassian bullfighter”. On the other hand, the use of “Parnassian” as a synonym of “objective” – “Parnassian vision of History”, “Parnassian analysis of reality” – was slowly spread through the Fin de siècle journalism until it was part of the catalogue of fossilized metaphors.

The presence of the term in the Spanish language answers to an obvious reception of the Parnassian poetry in the Spanish literature. The absolute vagueness that Parnassianism suffered in papers about Hispanic Modernism and 19th century literature in general was not even ameliorated in the homeland of the school itself, France, until relatively few years ago. In that sense, we want to underline the figure of Yann Mortelette, whose excellent Dissertation, *Histoire du Parnasse* (2005), meant a definite rehabilitation of Parnassianism in the scene of the French literary exegesis.

However, in the Hispanic scope, there is only one precedent, *Parnassianism in the theory and literature of Spanish-American and Spanish poets*, Dissertation by Rex Brian Hauser (1988) that turns to be praiseworthy because it is the first and only attempt of introduction to the field. Though, the methodological approach is questionable because it does not comprise a panoramic vision of the Parnassus, as the title suggests, but it is more a brief selection of two or three topics of Parnassian roots that are repeated in some works of just nine authors.

Before that, other authors had written some topics about Parnassianism, but in a tangential way and sometimes, quite simple. That means that the field is, if not vacuous, absolutely inadequate and precarious and needs a general renovation taking into account the place that the Parnassus has in the development of contemporary Spanish literature. Even more startling is to check that the most of the manuals, studies, papers or monographic works dedicated to the poetry of Hispanic Modernism, a capital stage of Hispanic arts, the equation “Modernist poetry = Parnassianism + Symbolism” is a constant, with toppings like Romanticism, Decadentism, Impressionism, Preraphaelite, etc.

However, although the Modernist poetry polygenesis may be condensed, although some elements are added or subtracted to the equation, Parnassianism is *never* absent among them, and in most cases, it occupies the first place. Actually, most of the critics agree about the early reception of Parnassianism in Latin America as the first renovating impulse in the development of Post-Romanticism to Modernism, something that happened before later movements as Decadentism or Symbolism, an irrefutable fact that will be seen in this work.

The following aspect concerning to the reception of the Parnassus in the Hispanic world has to do with its valuation, and in that respect, the whole critics have underestimated it, above all in its comparison with Symbolism. For many of them, Parnassianism was the most ornamental and insubstantial element of Modernism and for that reason, was the first one to be rejected by writers because of its archaic, nineteenth-century and pre-modern poetry. Allen Phillips and Jorge Urrutia placed the beginnings of Modernism in Symbolism, also discarding Parnassianism.

Contemporary Hispanic criticism has scarcely back the Parnassus to the hilt. Just a few of them did it, like the Mexican Alfonso Reyes in his 1941 paper “Perennidad de la poesía”, regarding the Colombian Guillermo Valencia. Reyes strengthened the timeless value of Parnassian poetry towards those who, starting from a Post-Hispanic Modernist or Modernist¹⁰¹⁰ position, tried to condemn it to a simple remains of the 19th century.

In that way, the Cuban poet Regino Eladio Boti wrote a wonderful paper about the proliferation of free verse in Hispanic lyrics, and concluded that the new poets that used it, the “novopoetas”, were obliged to deeply know the mechanism of classic metrics, that were taken to an extreme perfection by Parnassians and their Latin American followers.

In spite of these lucid statements on its favor, the balance of the historiography of Modernism is clearly tipped in the side of the Parnassus’s detractors. The reasons seem obvious, given the generator nuclei that Symbolist poetry meant to the origin of expressive, psychic, mental or even ontological contents of literary modernity, and we are not questioning these indisputable reasons. However, this transcendent axiom does not justify the consequent underestimation of Parnassian poetry, not even the unfair and incongruous obliteration that it has been enduring. If we remember again that equation that has been useful in many cases to summarize the esthetic configuration of

¹⁰¹⁰ In this case, the movement is “Vanguardias”.

Modernism, we can also count, for the Hispanic context, on many and erudite studies, translations and anthologies about Symbolism, Decadentism and other movements of nineteenth-century literature.

In his classical essay precisely titled *Direcciones del Modernismo*, Ricardo Gullón dedicates a brief introductory epigraph, “Parnassianism and Symbolism”, to underline the capital presence of both French sources in the Hispanic Fin de siècle. However, his work has three more chapters about “Symbolism and Modernism”, while the Parnassus is not mentioned again, just in passing and in relation to other movements like Exoticism and Eroticism. This exegetic proportion can be unfortunately extrapolated to the whole bibliography about this topic.

La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica (Parnassian poetry and its reception in Hispanic literature) aims to level as far as possible this playing field, using an updated and integrating methodology and an extensive critical scope. When analyzing the diversion of Parnassian poetry to the Hispanic sphere, we have proposed, above all, not to stress the exclusive alignment of topics, motives and Parnassian probable tracking sources in some poets of Hispanic Modernism. The obsessive “crenology” – from Ancient Greek, *krene*, “source” – will never be able to provide us a complete panorama of the reception of the Parnassus in Hispanic literature, because the implementation of a literary aesthetics in a foreign system is not limited, as we may know, to a series of books and authors detached from it.

Beyond the sources and the generic, formal, thematic or stylistic influences that we can write about every author, work or poem – aspects that will not be avoided in any time – a very important part of our documentation orbits around those parallel discursive practices, such as translations, reviews and papers, anonymous or not, that appeared in magazines, newspapers and anthologies. The 19th century became the golden age of the spreading of literature in the press, so magazines and newspapers were the channel where poetic texts were spread, ahead the book. It is not necessary to remind the absolute prominence of French arts, regarding foreign literatures in the Fin de siècle Spanish newspapers. In that way, the references to the Parnassus mean a never ending source of information in libraries, and their typology alternates between the necrology, the review, the literary page of drama releases and of course, the translation of poems, tales and short novels.

In the spreading of Modernism, translation played a fundamental role. The foundational

publications of the new aesthetics boosted from the very beginnings the translation of Parnassian poets, in the height of the literary magazine, the most circulating channel of the most innovating aesthetic movements. In 1894, in the first issue of *Revista de América* from Buenos Aires, Rubén Darío mentioned the profusion of magazines that spread Modernism in Hispanic America. Besides the translation of foreign authors, these magazines had also specialized sections – “Magazine of magazines”, “The magazine”, etc. – in where the most important weekly French newspapers were reviewed: *Revue des Deux Mondes*, *Le Mercure de France*, *La Plume*...

Some editors and popular collections played an essential task in the formation of the Modernist aesthetic and literary taste, because they contributed to the reading of texts, and so, the configuration of the literary system beyond minorities strategies. Their anthologies of foreign poets translated into Spanish were full of selections, orientations, censoring and privileging some texts above others, so they consciously and unconsciously assumed the role of referees and educators of readers and potential writers; of the general public. The control over the French Parnassian poetry that the Hispanic literature structures gained was all the time permeable and docile compared to the strong disapproval that suffered, in their beginnings, Decadentism and Symbolism. Another aspect to take into account regarding transnational in textuality is the personal contact of Hispanic authors with French ones, both through epistolary communication and direct contact in the Western cultural capital, Paris. Although in both continents, distribution and acquisition of books and magazines was common, the dream of any Modernist was to travel and to live in Paris and to meet in person their literary heroes. Some of them, like Enrique Gómez Carillo or Rubén Darío got it with uneven success and many failed in their attempt, but could bring back a trunk full of Parnassian, Decadent and Symbolist books.

Lastly, it is important to highlight a fact that has not yet received enough critical attention and it is very relevant for our concern: the conferences, public lectures, master classes and symposiums about 19th century French poetry that took place in the different cultural associations, institutes or French lyceums around the Hispanic world. Although these were orally broadcasted, the main newspapers of the area tended to review widely and detailed each one of the different events.

Considering all these factors and determinants and their interrelations, our orientation in this work about Hispanic Parnassianism has been made taking into consideration the

five taxonomic guidelines that Claudio Guillén demanded in every comparative study: the genres (genealogy), the formal proceedings (morphology), the topics, the literary relations, the internationality and the historic configurations (historiography), all of them constrictive to the research of any phenomenon of literary reception. The latter is the one that guides the whole essay, so any general structure is subordinated to the diachrony of the facts. So, in the first place we will deal with an ample introductory summary of the French Parnassus, its history, its theoretical fundamentals, its main characters, its confrontation with Romanticism and Symbolism...

Then, once the theoretical components of Parnassianism have been studied and once the doubts and false attributions have been removed, we will be able to face its global presence in the Hispanic arts. This second part is divided into two sections related to the reception and development of Parnassianism during a first or an early Modernism and a second or a late Modernism, which need to be briefly explained. Around 1898, Hispanic poetry with a French source, that was until then ruled by Parnassian echoes, starts to assimilate some features of Symbolism. This year of 1898 has nothing to do with any literary movement, but with the first translations of the French Symbolist poets in Mexico – *Revista moderna* – or in Argentina – *El Mercurio de América*, with the first Symbolist essays by Amado Nervo – *Perlas negras y Místicas* –, José Juan Tablada – *Florilegio* –, Santiago Argüello – *Siluetas literarias (los franceses)* – and many other poets, but above all, with the ultimate arrival of Rubén Darío to Spain, the beginning of his mature age and a starting point of the Peninsular Modernism, basically Symbolist.

There is too much evidence just to consider them simple coincidences, and for that reason, we tend to fix that year as the decisive point between a first Modernism ruled by a “Parnassian Canon” and a later one by a “Symbolist Canon”. Although after 1898, both poetic tendencies lived together, one of them could already be considered as a “fossilized Modernism”, while the other one was a “modern Modernism”. That is to say, if we understand Modernism as literature positioned to modernity, during that first period, Parnassianism was the way to arrive to that modernity, as Symbolism would do later, and always in spite of latecomers, absent-minders, epigonous and misoneists.

To make easier the organization of both sections, their contents are divided taking into account geographical areas – the Caribbean, Central America, South America and Spain – and countries. At the end of this work, and after the chapters dedicated to the conclusions and making bibliographical lists, an appendix with all those translations of

Parnassian texts that we have located in the Hispanic arts during the whole research process is included.

As a conclusion, we can say that the theory of art for art's sake burst into the French poetry as a reaction against the Romanticism after the 1830 revolution, characterized by two main topics: an intimate and sentimental one and a humanitarian and politicized one. Art for art's sake, initiated by Théophile Gautier from his first important works – *Albertus* (1832), *Mademoiselle de Maupin* (1834) –, protected the poetic creation inside an absolute autonomy with respect to other impulses, motivations and extra-literary goals. This autonomy should pay attention exclusively to the expression of Beauty by itself.

Although Victor Hugo's *Les Orientales*'s sensorial formalism and exotic and sensual plasticity had set a direct precedent towards its poetic materialization, the great books of poems written during the Second Empire were the ones that attained the expression of the French poetry Art for art's sake. They are Gautier's *Émaux et camées*, Leconte de Lisle's *Poèmes antiques*, Théodore de Banville's *Odes funambulesques* and Charles Baudelaire's *Les Fleurs du mal*, all published between 1852 and 1857. These works represent the main stylistic ways through which all the Fin de siècle French poetry would roam, being it Parnassian, Decadent or Symbolist.

Under the protection of these four masters, a group of young poets published in three editions of different nature and date the anthology *Le Parnasse contemporain* (1866, 1871 and 1876), a collective work that gave name to the Parnassian School and in where the fundaments of its statics are gathered: art's idealism and consecration, intellectual, formal and stylistic rigor, celebration of Classicism and Greco-Latin and Ancient exotic cultures, masking of Post-Romantic pessimism after a voluntary lyric depersonalization, etc. In spite of their individual preferences, all the Parnassians, los José María de Heredia, Catulle Mendès, Albert Glatigny, Sully-Prudhomme, François Coppée, Léon Dierx or Arm and Silvestre wrote one or their whole work taking into account these precepts, and most importantly, without penetrating in to other modern expressive ways ever, such Symbolism. When they moved away from the Parnassus, the most of them looked backwards, towards Romanticism and Realism, instead of looking forward, towards Symbolism, a poetic style that they did not reach to understand, and, in the middle of a generational and aesthetic conflict, attacked whenever they could.

A section of great poets like Mallarmé, Verlaine, Rimbaud or Charles Cros were splitted

off the Parnassian School and excluded from the last *Parnasse contemporain*. They joined the most innovating proposals of Charles Baudelaire to create the theory of the decadent and symbolist expression poetry. Thus, the poetic modernity was opened through the new art of suggestion, of the absolute subjective impression, of the insinuation of a state of soul or of an abstract concept through symbolic connotations, avoiding the Parnassian obsolescence and its rational and denotative rhetoric. The Symbolism linguistic and spiritual revolution was evident in the 1880s as a result of the publications of young poets like Jean Moréas, Henri de Régnier, Gustave Khan or René Ghil, at the forefront of a literature that walked firmly to the 20th century. Parnassianism, that was innovating once, had definitely been left behind. But during the period between Romanticism and Symbolism, Parnassianism, Decadentism and other exclusive poetic schools followed a legitimate diachronic succession.

In contrast to French diachrony, some Spanish critics defended the synchronic nature of Hispanic Modernism. Assuming the integrating example of Rubén Darío, Modernism has been considered a juxtaposition of different poetic usages, a kind of Big Bang of a spatio-temporal singularity where everything is melted and confused to generate a completely new literature¹⁰¹¹. However, this conception of Modernism is against everything that will be mentioned and underlined in this work. Any chronologic table that deals with the different discursive constituents of the reception of 19th century French Schools in Hispanic literature demonstrate that such synchrony never happened. Also, the succession “romanticism-realism-parnassianism-decadentism-symbolism” conditioned the true development of Hispanic Modernism at both sides of the Atlantic. Whenever Rubén Darío is an archetype, it is widely known that behind those early verses of *Rimas y abrojos* of romantic and realist type, the first two editions of *Azul...* (1888 and 1890) are, according to the poet himself, purely Parnassian works. *Prosas profanas*, published at the end of 1896, were mostly Parnassian too, although some sections show decadent and symbolist aesthetic and expressive features. When he departed to Europe in 1898, his work got away from the Parnassian aesthetic ideal to get inside other contemporary styles.

A similar poetic progression subordinates the Modernist progress in the different areas of Hispanic America. In Cuba, we can find the early Parnassian translations of Antonio Sellén between 1859 and 1883. José Martí adopted Parnassian and Impressionist

proceedings from 1875, while Aniceto Valdivia, “Conde Kostia”, founded, together with other scholars, a “Capilla gautieriana” (Gautier’s little chapel) in La Habana and initiated young Julián del Casal in the secrets of Parnassianism and Decadentism in 1885. It is clear the succession of Romanticism, Parnassianism and Decadentism in the works of the latter, *Hojas al viento*, *Nieve* and *Bustos y rimas*. There is no evidence of French Symbolism in Cuba before the Spanish-American war in 1898.

In El Salvador, Román Mayorga Rivas and Francisco Gavidia assimilated some influences of the Parnassus in the 80s and 90s, but the Symbolism would not be present in that country until Vicente Acosta founded the magazine *La Quincena* (1903-1908). *Páginas Ilustradas* (1904-1912) and José Brenes Mesén’s poems in *En el silencio* (1907), *Hacia nuevos umbrales* (1913) and *Pastorales y jacintos* favor the introduction of Symbolism in Costa Rica, a country that did not gain the Pre-Modernist influx until Justo Facio wrote in 1900. A similar panorama prevailed in Puerto Rico, ruled by the Parnassian Canon in José de Jesús Domínguez’ *Las hurries blancas* (1886) and in *Revista Puertorriqueña* (1887-1893) by Manuel Elzaburu. Later, Decadentism and Symbolism appeared after 1898 with *Revista de las Antillas* (1913-1914) by Luis Lloréns Torres and with the excellent book of poems by Jesús María Lago, *Cofre de sandal* (1927). In Mexico, Parnassus arrived quite early thanks to periodic publications such as *El Nacional* (1880-1884) and impressive names such as Justo Sierra, Manuel Gutiérrez Nájera or Díaz Mirón. However, Symbolism did not prevail widely until the foundation of *Revista moderna* (1898-1903), because Gutiérrez Nájera’s *Revista azul* was still subjected to Romanticism, Parnassianism and Decadentism.

Before Rubén Darío arrived to Buenos Aires in 1893, the 80s Generation had opened the doors of Argentine literature to the influence of Parnassian poets, especially Gautier. Just before disembarking in River Plate, Darío had stopped at Moréas and Enrique Gómez Carrillo’s Paris. Because of that, he started to take a leading role in the Symbolist canon in the cosmopolitan capital of Hispanic America, particularly in *Los Raros* and in some sections of *Prosas profanas* (both published in 1896). However, it was quite in a rudimentary way, more conscious of the theoretical application of its principles and a naive praise of its literary figures than a truly internalization of its expressive manners. In that way, *Revista de América* (1894), founded and co-edited by Rubén and Bolivian Ricardo Jaimes Freyre, marked a milestone when it published the article by Enrique Gómez Carrillo “Los poetas jóvenes de Francia” (French young poets), first Hispanic

essay that shed some light on Symbolist poetry.

Nevertheless, only at the end of Darío's last stage in Buenos Aires, Decadentism and Symbolism start to be deeply present in Argentine poetry. This can be seen in Jaimes Freyre's *Castalia bárbara* (1899) or Leopoldo Lugones's *Las montañas del oro* (1897) and in periodic publications as *La Revista Moderna* (1897), where Maeterlinck or Mallarmé were translated and, above all, in Eugenio Díaz Romero's *El Mercurio de América* (1898-1900). In the new century, Díaz Romero itself with his *Harpas en el silencio* (1900), Ángel de Estrada's *Alma nómada* (1902) and *El Huerto Armonioso* (1908) and other authors with uneven value – as Carlos Ortiz, Ricardo Rojas, Ernesto Mario Barreda or Enrique Banchs, combined the old Parnassian influences with the new Decadent and Symbolist ones. Just heredian Leopoldo Díaz, old fellow of Darío and Jaimes Freyre, clung to the Parnassus way, after a brief symbolist break in his *Poemas* (1896).

Far from the epicenter that Buenos Aires was, the rest of South American capitals present – although due to other circumstances – the same diachronic succession of aesthetic tendencies in the core of their Modernism. After Darío's first stay and his Parnassian learning, *Revista Cómica* (1895-1898) in Santiago, Chile, started to shelter symbolist poets from 1896. These were canonized in later publications such as *La Lira Chilena* (1898) or *La Revista de Chile* (1898-1901). Their influence, always combined with a purely Parnassian aesthetics, was evident in *Esmaltines* (1897), the first book of poems of the greatest Chilean modernist poet, Ricardo Contreras. In Colombia, the Parnassus was expressed with an unusual power from very early in magazines such as *Repertorio Colombiano* (1878-1899) or *Papel periódico ilustrado* (1881-1888) and in the work of consolidated authors and translators as Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro or Antonio José Restrepo. The first publication that openly adopted the symbolist and decadent dogmas and translated their poets was *La Esfinge* (1901-1902), medium of "La Gruta Simbólica". Ecuador, Peru, Bolivia and Venezuela were also first Romantic and Parnassian long before Decadent and Symbolist. Let's compare César Borja or Fálquez Ampuero with the accursed generation named "Generación decapitada"; Manuel González Prada's *Exóticas* with José María Eguren's *Simbólicas*; Rosendo Villalobos' verses with Franz Tamayo's; the translated poets in the magazine *Cosmópolis* (1894-95) with the ones in *Atenas* (1908-1922)...

In Spain, the French influence in the poetry of the 19th goes through the same

evolutionary transformation as in America, although its adaptation to the Spanish literary system happened in a completely different way, as we know. In 1877 Eusebio Blasco imitated Coppée and Sully-Prudhomme in his *Soledades*, while Manuel Reina did the same with Armand Silvestre in *Andantes y allegros*. Núñez de Arce was inspired in Leconte de Lisle to write *El vertigo* (1879) and Emilio Ferrari left one of the most thorough essays of the Hispanic Parnassianism in *La muerte de Hipatia* (1886-1887), an authentic *poème antique*. Meanwhile, Ricardo Gil followed Catulle Mendès and Coppée in several poems of his first book, *De los quince a los treinta* (1885). From the 70s and 80s, Gautier, Banville, Coppée, Mendès, Sully-Prudhomme or Baudelaire were translated and analyzed in the most read newspapers and magazines of the period. By contrast, we had to wait until the publications of *Revista nueva* (1899), *La vida literaria* (1899), *Electra* (1901), *Juventud* (1901-1902) or *Alma española* (1903-1904), hearts of the Modernist youth, to read and praise D'Annunzio, Francis Jammes, Remy de Gourmont, Verlaine, Maeterlinck, Moréas or Mallarmé. Only after Ruben Darío's arrival to Spain in 1898 and the grouping of neophytes as Villaespesa, Juan Ramón Jiménez or the Machado brothers at the beginning of the 20th century in Madrid, the Symbolist and Decadent Canons were truly established. That also meant that a kind of writing ruled by the expressive regulations of suggestion, impression, nuances, mental and conceptual vagueness and thus, *la musique avant toute chose* took root in Spain. The critical and textual progressive knowledge – original and translated – from the schools and literary movements from the 19th century came along with a selection of the aesthetic constituents and expressive proceedings that could better assimilate in the Spanish poetic praxis. Of course, any author or national literature started to add the Parnassian or Symbolist styles without having read and analyzed them. In general, before 1898 there were not fully documented studies about the writings of Verlaine or Mallarmé, not even Baudelaire or Rimbaud. There just were theoretical intuitions, lyrical approximations that were scarcely similar to the represented author profile. They were barely read and for that, their translations were not demanded, and only just a few people accustomed to the last Parisian styles praised them, still using Parnassian lyrical clauses. To celebrate the figure of Verlaine or Mallarmé did not mean a priori to write a symbolist poem. In fact, it can be done with the expressive tools of the Parnassus, something common in Spanish Modernism, but finally showed that there was a total ignorance about *Romances sans paroles* or *L'après-midi d'un faune*.

Distinguishing Parnassian expressivity from Symbolic one does not mean to break the Modernist unity, but to know how to discern in its slow evolution two poetic strategies of different value and validity that were close but never dissolved in just one (something that neither happened in France). In our opinion, Modernism is not made up of Parnassian-Symbolist, Parnassian-Decadent or Romantic-Parnassian poems, but of Parnassian, Symbolists, Decadents or Neo-Romantic poems. Sometimes, some purely Symbolic works have been commented taking into account an hypothetical Parnassian-Symbolist feature just because it recreated some exotic or historic topic, or because it presented images or sculptural motives in some verses, or because it showed plastic ekphrasis, all of them characteristics of the Parnassus. We need to remind that, although it was inherited from the School, those resources were common to Verlaine, Mallarmé, Samain or Francis Jammes. Therefore, the nature of these poems is not subdued to the beforehand use of them, but to its implicit expressive treatment.

According to José Olivio Jiménez, one of the defining features of Modernism was this original mixture of Parnassian and Symbolist features. However, are not the strict visuality together with the newest suggestion and musicality felt in the same way in pure Symbolism? Are not they overlapped in, for example, Mallarmé's *Hérodiade*?

On the one hand, visuality, formal bluntness and exotic topics and on the other, suggestion, musicality, synesthetic correspondence and syntactic and semantic darkening create a series of different elements that do not make *Hérodiade* a Modernist poem, but a Symbolist one. In France, symbolism took advantage from its beginnings of the most frequent Parnassian poetic elements without stop being Symbolist. Let's think about the metric aspect: a sonnet, a sestina, alexandrine verses repeated from Verlaine, Rimbaud or Mallarmé were not less symbolist than a poem written by Gustave Khan in free verse. Hence, the hypothetical *Modernist* poem that José Olivio Jiménez talked about was, instead, a *Symbolist* poem. In that way, Ricardo Gullón said that a lot of Modernism was actually Pure Symbolism because, as Mallarmé did in his *Hérodiade*, it integrated Parnassian elements such as the strong poetic construction, plasticity or exoticism in a completely new expressive system. Gullón, taking the part for the whole, pronounced himself that anything that was not symbolist could not either be considered modernist.

Probably, the rejection of Spanish Modernism to be affiliated to one or the other School

has contributed to the fact that the later critics privilege the synchronic and diachronic nature of Modernism. In that sense, they disregard that delimitation of aesthetic and expressions claimed by Gullón and favoring that ignorance in a chimerical chaos of principles, tendencies, fashions or trends that is opposite to the historic-literary reality of Modernism. Still, Modernist individualism must be heeded in its own context all the time. Hence, it was not uncommon that a poet wrote most of his work taking into account the principles of the Parnassian School and, when being questioned about it, he swore and swore his absolute originality and creative freedom freed from determinants and other's precepts.

Undoubtedly, the "Palabras liminares" ("Introductory words") that Rubén Darío placed at the top of his *Prosas profanas* promoted the pretension that an "akratic aesthetic" in which "the imposition of a model or a code would imply a contradiction". Beyond Rubén's reasoning, there is plentiful of *horror scholis* in the history of contemporary poetry from Romanticism, starting with the Parnassian School itself, always on account of the coveted and misunderstood individual originality.

In this essay, it is strongly demonstrated that there really are Parnassian poets in the Fin de siècle Hispanic literature, although only a few of them declared it: Venezuelan Jorge Schmidke with many reasons or the Spanish Francisco Ruiz Llano without them.

However, we should reject the concept of "pure Parnassianism", because it is an abstraction without validity even for the French literature whenever we mean an author that complies with the three or four extremely well known dogmas: impassiveness, erudition, exoticism, etc. Not even Leconte de Lisle or Heredia could be fully attached to that category, although the *Poèmes barbares* or *Les Trophées* set the trend. In their work, we can find compositions, paragraphs and versos that contradict pure Parnassianism. Hence, we deal with some kind of poetry that all the Parnassians took part, but never in a unitary way when we refer to topics, formalism or stylistics.

Parnassianism had many gestures and tones, all of them except one: the symbolist. It was not a motive or style easy to assimilate, but a poetic expression that was incompatible with the Parnassian one. In this point it is where the singularity of Hispanic Modernism and its topicality regarding the Parnassians rely on, at least in its stage after 1898. With the adoption of the "Symbolist Canon", most of the poets alternated Parnassian and Symbolist writing, using for each particular case the one that assimilated best to the intellectual content or state of mind. It was a question of

convenience, ad hoc versatility, licit appropriation of the fashionable poetic resources. For that reason, the books of poems of the second Modernism present so many different sections in where, on the one hand, there exist ekphrastic sonnets, historic or scenic pictures, Herodian trophies, while, on the other, the sound of Verlaineism, twilight intimacy, suggestion and the verb dissolved in aria take place. These last Symbolist features will be more and more attenuated and ridiculed and will rule Modernist subjectivity towards Post-Modernism.

In spite of this, we cannot deny the key function of Parnassianism in the genesis of poetic modernity. If Symbolism was the exit door of Modernism, Parnassianism was the entry one. Regarding one of the fundamental aspects of modernity, Hugo Friedrich said that Rimbaud initiated the uncommon separation between the poetic subject and the empiric self. Nevertheless, we think that this serious “uncommon separation” is originated in the Parnassian poetry – in where the first Rimbaud is also found. We do not just take into account the impassiveness, the hiding of the self much more than the separation of the lyric and empiric selves, but also the subjective correlative that the poet uses to express himself. Furthermore, in the lyric self of the “Le vieil orfèvre” by Heredia that “wanted to die engraving a golden monstace”, the echo of the Cuban-French poet’s voice (who was a very Christian man) is heard. The immediately previous stage to that separation of poetic subject and empiric self was probably occupied by this subjective correlative.

Concerning Parnassian impassiveness as regards the discrepancy between modern lyric and biographic expression, we can refer to what T. S. Eliot said about the *objective correlative*: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked”¹⁰¹². But, was not the creation of a particular artistic emotion the one that drove the Parnassians to represent objectively a set of marbles, a historic or mythic situation, a chain of *antiques* or *barbarian* events? Vitor Manuel de Aguiar e Silva is one of the few authors that has known the importance of Parnassus in the change of an imitative poetry (conceived as a faithful biographic expression) to a modern creative poetry (originated in an intentional and autonomous act and not from an instinctive one).

¹⁰¹² T. S. Eliot, *The sacred Wood: Essays on poetry and criticism*, “Hamlet and his problems”, 7 (1922).

Although it was still old-style rhetoric, Parnassian poetry, when advising restraint and the search of the exact word, rhyme and rhythm, contributed (above all, with its sonnet praxis) to overcome the lyric of excessive verbal and argumentative developments of Romanticism. Like that, it prepared the field for the later precision and semantic diversion of Symbolism.

Formalism and the extreme conscience of the poetry was one of the most important features of Parnassianism. In the self-criticism and in the sober meta-poetry shelter an "extremely demonstration of the critical spirit that dominates the modern times", in José Olivio Jiménez's words.

The boundaries between the romantic "shamelessness" and the shame, between the verbal grandiloquence and the "miniloquence", between the biographic expression and the mental impression, between argumentation and suggestion, was definitely marked by Parnassian art. That Parnassian impassiveness that was refuted so many times in the Post-Romantic literary systems in France and the Hispanic world was finally not so impassive. At the heart it wanted to evoke the poetic emotion through other new ways, not through the personal, sentimental, philosophical or moral anecdote. Through the capture of sensorial images of latent affective content, the "sensitized soul, more than the sentimentalized one" should be revealed, in Parnassian's eyes.

After the Parnassian impassiveness, there was symbolist subjectivity. After the latter, there was that Orteguian dehumanization of Modernism (Vanguardias), to go back to the impure poetry of "wasted sentimentalism", as Neruda said. The development of poetic and artistic movements is similar to a spiral stair that rounds the human being once and again and goes to the same places, but at different height.

8.1 Essential bibliography

- Aggeler, William F. *Baudelaire judged by Spanish Critics (1857-1957)*. Athens: University of Georgia Press, 1971
- Balakian, Anna. *El movimiento simbolista*. Guadarrama. Madrid, 1969
- Bédarida, Henri. "Sur la fortune de J.- M. de Heredia en Espagne et dans L'Amérique Latine". *Revue de Littérature Comparée*, 11 (1931), pp. 54-66
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1974
- Campa, Laurence. *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*. Colec. "Thèmes & études". Ellipses. Paris, 1998.
- Carden, Poe. "Parnassianism, Symbolism, Decadentism—and Spanish-American Modernism", *Hispania*, XLIII (1960), 545-551
- Carter, Boyd G. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. Ed. De

- Andrea. México, 1968.
- Castillo, Ho mero (ed.). *Estudios críticos sobre el Modernismo*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1974
 - Cossío, José María de. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1960
 - Del Prado, Javier (coor.) *Historia de la literatura francesa*. Cátedra. Madrid, 1994
 - Denonmé, Robert T. *The French Parnassian Poets*. Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University Press. 1972
 - Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a Noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*. "Selecciones Austral". Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
 - Díez Canedo, Enrique. "Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el romanticismo", *Revista de Libros*, Año II, nº 8, pp. 55-65, Madrid, enero de 1914
 - Donaire, M^a Luisa y Lafarga, Francisco (ed). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1991
 - Faurie, M.-J. *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*. Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques. París, 1966
 - Fernández Sánchez, Carmen. "Théophile Gautier en Espagne". *Bulletin de la société Théophile Gautier*. 5. 1983. 155-157
 - Ferreres, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles*. "Biblioteca Románica Hispánica". Gredos. Madrid, 1975.
 - Gay, Peter. Modernidad. *La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Paidós. Barcelona, 2007.
 - Gicovate, Bernardo. *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la Poesía Modernista*. Ed. Asomante. San Juan de Puerto Rico, 1962. / *Ensayos sobre poesía hispánica. Del modernismo a la vanguardia*. Ed. De Andrea. México, 1967.
 - Giné, Marta (ed.). *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*. Universitat de Lleida. Lleida, 1999.
 - González del Valle, Luis T. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. "Ensayo". Ed. Verbum. Madrid, 2002
 - Gullón, Ricardo. *El modernismo visto por los modernistas*. "Punto Omega". Guadarrama-Labor. Barcelona, 1980. / *Direcciones del Modernismo*. "Alianza Universidad". Ed. Alianza, Madrid, 1990.
 - Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. "Marginales". Ed. Tusquets. Barcelona, 2005
 - Hambrook, Glyn. *The influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*. Nottingham University. Nottingham, 1985
 - Hauser, Rex Brian. *Parnassianism in the theory and literature of spanish-american and spanish poets*. University of Michigan, 1988. University Microfilms International. Michigan, 1992
 - Henríquez Ureña, Max. *Les influences françaises sur la poésie hispano-américaine*. Institut des Etudes Américaines. París, 1938 / *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.
 - Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Ed. de Jorge Urrutia. Visor. Madrid, 1999.
 - Kaliman, Ricardo J. "La carne y el mármol. Parnaso y Simbolismo en la poética modernista hispanoamericana". *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Núm. 146-147, Enero-Junio 1989, pp. 17-32.
 - Kronik, J. W. "Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo", *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*.

- Córdoba, Diputación Provincial, 1987, 35-51.
- Lafarga, Francisco. *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España (siglos XVI-XX)*. PPU. Barcelona, 1998. / *Historia de la traducción en España*. "Biblioteca de Traducción". Ambos Mundos. Salamanca, 2004.
 - Leavitt, Sturgis E. *Revistas hispanoamericanas: Índice bibliográfico (1843-1935)*. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. Santiago de Chile, 1960
 - *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. *Actas del Congreso Internacional*, Lugo, 25-28 noviembre de 2008. Universidad de Santiago de Compostela, 2009
 - Litvak, Lily (ed.). *El Modernismo "El escritor y la crítica"*. Ed. Taurus. Madrid, 1981
 - Mapes, Erwin K. *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. Librairie Ancienne Édouard Champion. París, 1925
 - Marín Hernández, David. *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*. Miguel Gómez Ediciones. Málaga, 2007
 - Martino, P. *Parnaso y Simbolismo*. El Ateneo. Buenos Aires, 1948.
 - Mendès, Catulle. *La Légende du Parnasse contemporain*. Brancart, Bruselas, 1884-Slatkine Reprints, Ginebra-París, 1983. / *Rapport sur le mouvement poétique française de 1867 à 1900*. París, 1903-Slatkine Reprints, Ginebra-París, 1993.
 - Mortelette, Yann. *Histoire du Parnasse*. Fayard. París, 2005
 - Niemeyer, Katharina. *La poesía del premodernismo español*. "Biblioteca de Filología Hispánica". CSIC. Madrid, 1992
 - Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Las Ameritas Publishing Company. Nueva York, 1961
 - Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. "Alameda". Tajamar Editores. Santiago de Chile, 2008.
 - Pegenaute, Luis (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. PPU. Barcelona, 2001
 - Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1960
 - Rivera Rodas, Óscar. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*. Ed. Alhambra. Madrid, 1988
 - Sáez Hermosilla, Teodoro. "El soneto parnasiano en versión española: teoría y crítica", *Livius*, León, núm. 4 (1993), 205-215
 - Sáez Martínez, Begoña. *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*. "Estudis universitaris". Institució Alfons el Magnànim. Valencia. 2004.
 - Thérive, André. *Le Parnasse*. Colec. "Le XIX siècle". Les Oeuvres Représentatives. París, 1929
 - Vincent, Francis. *Les Parnassiens: L'esthétique de l'École, les oeuvres et les hommes*. Gabriel Beauchesne et ses fils. París, 1933
 - Urrutia, Jorge. *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*. "Estudios críticos de literatura". Biblioteca Nueva. Madrid, 2004.
 - Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999 / *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Verbum. Madrid, 2011
 - Zérega-Fombona, A. *Le Symbolisme français et la Poésie espagnole moderne*. "Les hommes et les idées". Mercure de France. París, 1920